This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

ML
410
.B515
A15
1903
v.9

B 1,456,270

Hector Berlioz
Litterarische Werke

Die Musiker und die Musik

Hector Berlioz.

Literarische Werke.

Erste Gesamtausgabe.

IX. Band.

Die Musiker und die Musik.

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel
1903.

Die
Musiker und die Musik

von

Hector Berlioz.

Ins Deutsche übertragen

von

Gertrud Savić.

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel
1903.

NMSI
ML
410
.B515
A15
1903
v.9

music
gift
Elizabeth Bolan ky Estate
618-8370

Inhalt.

Seite

Berlioz als Musikkritiker. (Einleitung von André Hallays) r . . 1
Vorwort 30
Mozart: »Don Juan« (15. November 1835) 32
„Die Zauberflöte" und »Les Mystères d'Isis« (1. Mai 1836) 39
Cherubini: Biographische Skizze (20. März 1842) 44
Auber: „Die Krondiamanten" (12. März 1841) 54
Lesueur: Rachel, Naëmie, Ruth und Boas (21. November 1835.) . . 63
Biographische Skizze (15. Oktober 1837) 68
Meyerbeer: Die Hugenotten (10. November und 10. Dezember 1836) 76
Der Prophet (29. April und 27. Oktober 1849) 90
Hérold: Zampa (27. September 1835) 105
Donizetti: Regimentstochter (16. Februar 1840) 112
Halévy: Das Tal von Andorra (14. November 1848) 120
Bellini: Nekrologische Notizen (16. Juli 1836) 124
Adam: Der Toréador (9. Juni 1849) 132
Glinka: Das Leben für den Zar. — Rußlane u. Ludmila (16. April 1845) 144
Félicien David: Die Wüste (15. Dezember 1844) 152
Ambroise Thomas: Der Caïd (7. Januar 1849) 165
Gounod: Sapho (22. April 1851, 7. Januar 1852) 172
Faust (26. März 1859) 190
Henry Litolf: Die Symphoniemusik in Paris. — Sein viertes Symphoniekonzert 202
Offenbach: Barkouf (2. und 3. Januar 1861) 211
Ernest Reyer: Die Statue (21. April 1862) 219
Bizet: Die Perlenfischer (8. Oktober 1863) 224

Hector Berlioz als Musikkritiker.

Berlioz war seit zwei Jahren aus Rom zurückgekehrt und schon beinahe berühmt: seine Ouvertüre zu „König Lear", die Ouvertüre zu den »Francs Juges«, die »Symphonie fantastique« und die „Harold-Symphonie" hatte er aufführen lassen. Aber dennoch war er arm. Seine Heirat mit Henriette Smithson verschlimmerte noch seine mißlichen Verhältnisse. Die Artikel, welche er für einige Revuen schrieb (für L'Europe littéraire, Revue européenne, Monde dramatique, Correspondant, Gazette musicale) wurden nur mäßig bezahlt. Schließlich, um seine eigenen Worte zu gebrauchen: „wußte er nicht mehr an welchen Heiligen er sich wenden sollte."

An einem Tage äußerster Not verfaßte er eine kurze Novelle, unter dem Titel „Rubini in Calais" und ließ sie in der »Gazette musicale« erscheinen. Am 10. Oktober 1834 wurde diese kleine Erzählung im Journal des Débats wiedergegeben mit einer vorangehenden Notiz, in welcher die Verve und der Geist des Erzählers gerühmt wurden.

Berlioz begab sich in die Rue des Prêtres-Saint-Germain l'Auxerrois, um dem älteren Bertin zu danken, worauf dieser ihm vorschlug Musikchroniken für die Débats zu schreiben. Castil-Blaze war gerade aus dem Journal ausgetreten. Allerdings behielt Concluse sich die Kritik über die Vorstellungen im Théâtre Italien vor und trat sie niemals an Berlioz ab, der sie übrigens auch nie beanspruchte. Jules Janin schrieb über die Oper und Opéra Comique. Das Gebiet des neuen Feuilletonisten war daher sehr beschränkt. Man ließ ihm die Konzerte und „musikalischen Varietäten." Zwei Jahre darauf verzichtete Janin auf die Kritik der dramatischen Musik, aber über das Ballet behielt er sich alle Rechte vor.

Auf diese Weise begann Berlioz' Mitarbeiterschaft am Journal

des Débats. Sie dauerte bis 1863; während achtundzwanzig Jahren war dieses Feuilleton für den Komponisten ein Broterwerb, eine Last und eine Waffe.

Berlioz hat oftmals geäußert, welche Qual dies Kritikerhandwerk für ihn war: „mit großen Schritten und leerem Gehirn läuft er im Zimmer auf und ab, bleibt am Fenster stehen und verliert sich, angesichts der untergehenden Sonne in tiefe Träumereien, kehrt dann zum Schreibtisch zurück und beim Anblick der unbeschriebenen Seiten übermannt ihn die Wut, mit einem Faustschlag zertrümmert er seine Guitarre; betrachtet lange seine geladenen Pistolen und weint wie ein Schüler, der mit seiner Aufgabe nicht fertig werden kann . . . bis sein kleiner Knabe die Tür öffnet und ihm zuruft: »Père veux-tu être z'amis«. Und mit dem Kind auf den Knien schläft Berlioz ein . . ." [1]

Aus dem Knaben ist ein Mann geworden, der Vater fährt in seiner gehaßten Aufgabe fort und schreibt an den Sohn am 1. Februar 1861: „Ich bin so krank, daß die Feder alle Augenblicke meinen müden Händen entfällt, und doch muß ich mich zum Schreiben zwingen, um diese elenden hundert Francs zu verdienen und mir meine Stellung zu erhalten, die mich wappnet gegen all die Schurken, die mich vernichten würden, hielte die Furcht sie nicht im Zaun. Und dabei habe ich den Kopf voller Pläne, voll Arbeiten die ich wegen dieses Frohndienstes nicht ausführen kann." [2]

Sein Lebelang flucht er auf diesen „Frohndienst": „Nichtigkeiten schreiben müssen über Nichtigkeiten! laues Lob für unerträgliche Fadheiten! Heute über einen großen Meister sprechen und morgen mit demselben Ernst, in derselben Manier über einen Cretin urteilen müssen! . . . o! das ist der Gipfel der Demütigung! Lieber wollte ich . . . Finanzminister einer Republik sein. Warum habe ich nicht die Wahl!" Ein anderes Mal schreibt er voll Ironie: „Ich habe eine wahre Leidenschaft für die Kritik, nichts macht mich glücklicher, als wenn ich ein Feuilleton ausmalen kann, als all die tausend Zwischenfälle eines neuen Operntextes zu erzählen, die immer so pikant, so außerordentlich neu sind: Die Angst der Liebenden, die

[1] Memoiren, zweiter Teil, S. 159.

[2] Korrespondenz, S. 274.

Leiden der angeklagten Unschuld, die greifstreichen Scherze des jungen Komikers, die Gefühlsduseleien des braven Greises, langsam die Fäden all dieser reizenden Intrigen entwirren zu müssen, während ich sie am liebsten kurz abschnitte." . . .[1]

Er verwünscht es in allen Tonarten, aber er erträgt es. Er hat zuviel Feinde; die Originalität seines Genies, seine beißende Ironie, sein streitsüchtiger Charakter haben von allen Seiten einen unerbittlichen Haß wider ihn entzündet. Wenn er nicht Rückhalt an einer mächtigen Zeitung hat, wenn er nicht imstande ist, seine Widersacher zu bedrohen, so ist der Kampf zu ungleich. Dank seines Feuilletons sind die Direktoren weniger arrogant, die Künstler weniger hochmütig, seine Kollegen weniger feindlich. — „Jede Stunde, die man diesem Geschäft widmet, stiehlt man sich selbst und seiner Unsterblichkeit,"[2] sagte Théophile Gautier schwermutsvoll. Vielleicht! . . . Aber man fragt sich mit Angst, was wäre aus Berlioz geworden, wenn er nicht zu seiner Verteidigung eine gefürchtete Feder und Bertins treue Freundschaft gehabt hätte.

Übrigens darf man sich nicht von Berlioz' Hyperbeln täuschen lassen. Wie sehr ihn auch an vielen Tagen der Zwang dieser Tätigkeit bedrückte, so gewährte sie ihm andererseits wieder manche Genugtuung. — „Der einzige Trost," — so sagt er, — „den mir die Presse für all die Qualen verschafft, ist die Tragweite die sie meinen Worten gibt, wenn die Begeisterung für das Große und Schöne, wo immer es sich zeigt, mich fortreißt." Diese Genugtuung wurde ihm in reichem Maße zuteil. Seiner stürmischen Natur waren Herzensergüsse ein Bedürfnis. In seinem Feuilleton konnte er offen die Meister verherrlichen, die der Gegenstand seines Kultus waren, hier konnte er sie gegen den Unverstand und die Mißachtung des Publikums in Schutz nehmen und sie rächen an denen, die sie zu verstümmeln wagten. Wenn er von Gluck, Beethoven, Weber und Spontini sprach, war er in seinem Element. Hätte ihm die Notwendigkeit nicht das Amt des Feuilletonisten aufgezwungen, so hätte der dreißigjährige Berlioz sich sicher darum bemüht, um sich auf die Weise die Genugtuung zu erkaufen, das Publikum zum Ver-

[1] Journal des Débats, 9. Juni 1849.

[2] Théophile Gautier, romantische Notizen, Hector Berlioz.

trauten seiner Begeisterung zu machen. In Wahrheit kam diese glückliche Gelegenheit im Laufe der Jahre immer seltener vor. Er blieb seinen alten Göttern treu, (seine schöne Studie über Alceste erschien 1861). Im Grunde verabscheute er seine schriftstellerische Tätigkeit gar nicht so sehr, wenn er dies auch wieder und wieder in seinen Memoiren behauptet hat. Man darf nur einen Blick in seine „Korrespondenz" werfen, so begegnet man der stehenden Frage des Journalisten: „Haben Sie meinen letzten Artikel gelesen?", oder auch: „lesen Sie meinen vorigen Artikel" ... Doch auf die Dauer ermüdete ihn diese Tätigkeit.

Sein Amt als Kritiker gab ihm aber auch manche Freuden, die er nicht eingestehen wollte. Als der Verkauf seiner Partitur „Die Trojaner" ihm die nötigen Existenzmittel gewährte, rief er voller Genugtuung:

„Endlich, endlich, nach dreißigjähriger Sklaverei bin ich frei! Ich brauche fortan keine Feuilletons mehr zu schreiben, brauche keine Platituden mehr gut heißen, muß nicht mehr mittelmäßigen Leuten lobhudeln, darf meiner Empörung freien Lauf lassen — keine Lügen mehr, keine Komödie, keine Gefälligkeiten, ich bin frei, frei! Ich muß nicht mehr in die lyrischen Theater gehen, nicht davon reden, nicht darüber reden hören, und brauche nicht einmal mehr zu lachen, über das, was in den musikalischen Kneipen zusammengeschrieben wird!" [1]

Die hunderte von Feuilletons, die Berlioz ansammelte, fallen weniger ins Gewicht für seinen Ruhm als zwanzig Takte aus „Romeo" oder aus der „Einnahme von Troja". Wenn diese Artikel uns interessieren, so ist es hauptsächlich, weil sie aus derselben Feder kommen, die so wundervolle Symphonien geschrieben hat. Wenn wir sie wieder lesen, so geschieht es, weil wir in dem Urteil des Musikers das Geheimnis seines Genies zu entdecken hoffen.

Wer kümmert sich heute noch um die Anschauungen von Fétis oder Scudo? Würde man daran denken, diese Musikchroniken die Hector Berlioz unterzeichnet hat, aus dem »Journal des Débats«

[1] Memoiren, 2. Teil, S. 383.

wieder auszugraben, wenn dieser selbe Berlioz nicht einer der bedeutendsten Künstler des 19. Jahrhunderts gewesen wäre?

Es wäre daher kindisch, diese Literatur zu überschätzen; das hieße den Komponisten auf Kosten des Dichters berauben. In Wahrheit würde ein so abgeschmacktes Vorgehen manchen nicht mißfallen.

Vor zwanzig Jahren wurden Laien sowohl wie Künstler plötzlich von einem großmütigen, blinden Fanatimus für den solange verkannten Verfasser von „Fausts Verdammnis" ergriffen und sie begeisterten sich für alles in seinen Werken, sowohl für das erhabene, wie für das mittelmäßige und minderwertige; heute lassen andere Laien, andere Künstler (vielleicht sind es auch dieselben!) Berlioz diesen zügellosen Enthusiasmus seiner Anhänger entgelten und sind ganz bereit zu erklären, daß nicht viel von ihm zu sagen übrig bleibt, wenn man seine Literatur gelobt hat. In der Musik hat die Mode wahrhaft kindische Launen ...

Berlioz wurde mit dem Talent zum Schriftsteller geboren. Seine ersten Artikel nach seiner Rückkehr von Rom zeigen schon Farbe und Stimmung. Zuweilen ist die Sprache noch etwas ungeschickt und verwickelt; die Schwerfälligkeit des Ausdrucks, die Unbestimmtheit der Worte verraten die Unerfahrenheit des Anfängers. Aber von Jahr zu Jahr wird die Sprache freier, sicherer, gewandter, an den Tagen wo er glücklich inspiriert war, ist sie überströmend, erfinderisch und lebendig. Dann — hierin liegt Berlioz' große Originalität — trägt seine Prosa den Stempel seines musikalischen Genies.

Sein literarischer Satz baut sich beinahe auf wie der Satz einer Symphonie, mit wechselndem Rhythmus, Wiederholungen und Kadenzen.

Man könnte häufig über eine Seite eines Berliozschen Feuilletons schreiben: Allegro — oder wiederum Andante, oder auch Scherzo.

Um der Güte seines Stils und seiner Komposition gerecht zu werden, muß man sich nicht abschrecken lassen durch einige veraltete Wendungen und gewisse Geschraubtheiten im Stil, die unter König Philipp sehr in Mode waren. Von allen Epochen unserer Literatur ist die Zeit, in welcher Berlioz schrieb, diejenige deren Phraseologie uns am verhaßtesten ist: sie ist uns schon zu fern, um uns nicht

Hector Berlioz.

Literarische Werke.

Erste Gesamtausgabe.

IX. Band.

Die Musiker und die Musik.

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel
1903.

Die
Musiker und die Musik

von

Hector Berlioz.

Ins Deutsche übertragen

von

Gertrud Savić.

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel
1903.

MUSI
ML
410
.B515
A15
1903
v.9

music
gift
Elizabeth Sobieski Estate
618-8370

Inhalt.

	Seite
Berlioz als Musikkritiker. (Einleitung von André Hallays) r	1
Vorwort	30
Mozart: »Don Juan« (15. November 1835)	32
„Die Zauberflöte" und »Les Mystères d'Isis« (1. Mai 1836)	39
Cherubini: Biographische Skizze (20. März 1842)	44
Auber: „Die Krondiamanten" (12. März 1841)	54
Lesueur: Rachel, Naëmie, Ruth und Boas (21. November 1835.)	63
Biographische Skizze (15. Oktober 1837)	68
Meyerbeer: Die Hugenotten (10. November und 10. Dezember 1836)	76
Der Prophet (29. April und 27. Oktober 1849)	90
Hérold: Zampa (27. September 1835)	105
Donizetti: Regimentstochter (16. Februar 1840)	112
Halévy: Das Tal von Andorra (14. November 1848)	120
Bellini: Nekrologische Notizen (16. Juli 1836)	124
Adam: Der Toréador (9. Juni 1849)	132
Glinka: Das Leben für den Zar. — Rußlane u. Ludmila (16. April 1845)	144
Félicien David: Die Wüste (15. Dezember 1844)	152
Ambroise Thomas: Der Caïd (7. Januar 1849)	165
Gounod: Sapho (22. April 1851, 7. Januar 1852)	172
Faust (26. März 1859)	190
Henry Litolf: Die Symphoniemusik in Paris. — Sein viertes Symphoniekonzert	202
Offenbach: Barkouf (2. und 3. Januar 1861)	211
Ernest Reyer: Die Statue (21. April 1862)	219
Bizet: Die Perlenfischer (8. Oktober 1863)	224

Geschmack hat, wenn er die Kunst, über die er schreibt, liebt, und es versteht andere mit seiner Begeisterung fortzureißen.

Ein solcher Kritiker war Berlioz. In seinen ersten Feuilletons entschlüpfte ihm wohl dann und wann noch ein Ausdruck, der den Fachmann verriet; aber er wurde bald gewahr, daß Pedanterie der schlimmste Fehler des Journalisten ist, und daß, wenn man ein Publikum bilden und umbilden will, es die Hauptbedingung ist, seine Einbildungskraft anzuregen, ihm Widerwillen für alles Mittelmäßige und Liebe für die Meisterwerke einzuflößen. Berlioz ließ darum seinem Haß und seiner Begeisterung freien Lauf.

Sein Haß war heftig und unerschöpflich. Er haßte die Theaterdirektoren und Kapellmeister, die den Text der Musiker nicht respektierten und die Sänger, welche Bravourstücke verlangten; den Virtuosen, als da sind: Pianisten, Violoncellisten, Oboisten, Flötisten, Saxophonisten, Hornisten, einfache Streicher, Sänger, Koloratursänger und Komponisten, pflegte er zwei geladene Pistolen, die auf seinem Tische lagen, zu zeigen.

Er haßte Vokalisationen, nicht einmal Mozart verzieh er sie und alle Bewunderung, die er für die Oper „der Prophet" empfand, hinderte ihn nicht an Meyerbeer folgendes zu schreiben:

„Sie wissen, daß ich Sie liebe und verehre; nun also, ich wage zu gestehen, wenn Sie in diesem Augenblick in meiner Nähe wären und die Hand, die so viel große, herrliche, göttliche Sachen geschrieben hat, in meinem Bereich wäre, so würde ich imstande sein, sie bis aufs Blut zu beißen." [1]

Er haßte die Fuge, und zwar in dem Maße, daß nicht einmal die Majestät seines Gottes Beethoven seine Empörung darüber in Schranken halten konnte, so schrieb er eines Tages anläßlich der Messe in D-Dur:

„Wenn der Chor während zweihundert Takten a— a— a— a— men im allegro furioso auf den Silben ain— ain— ain— si— si— i— i— i— singen würde, mit der Begleitung von Posaunen und Beckenschlägern, wie einer unserer berühmtesten Komponisten von Kirchenmusik nie zu schreiben versäumt, so muß jeder

[1] Journal des Débats, 27. Oktober 1849.

Mensch, der imstande ist einen musikalischen Ausdruck zu beurteilen, sich sagen: „Das ist ein echter Chor von betrunkenen Bauern, die sich im Dorfkrug ihre Gläser an die Köpfe werfen, oder es ist eine ruchlose Karikatur auf alles religiöse Empfinden.“ Ich erinnere mich, daß ich einen ebenso gelehrten wie gewissenhaften Professor, einen Landsmann und Freund von Beethoven nach seiner Meinung fragte über die vokalisierten Amen in Form einer Fuge. Er antwortete offen: „O das ist eine Barbarei!“

Aber warum in aller Welt ist er denn so darauf versessen, das immer zu machen? — Mein Gott! was wollen Sie? Das ist mal so Brauch! Alle Komponisten haben das getan.“ Ist es nicht zum verzweifeln, wenn man sieht, wieviel Macht die Routine noch hat, daß selbst ein Mann wie Beethoven sich vor ihr verneigt?[1]

Ferner haßte er die Pasticciofabrikanten, die Arrangeure, Verbesserer und Verstümmler. Er beschimpfte sie, verwünschte sie, und machte sie lächerlich, wie und wo er nur konnte. Niemals hat jemand mit mehr Energie dieses Gelichter verhöhnt, das jedoch nie aussterben wird, denn noch heute braucht man nur eine Vorstellung von Mozart in der Oper, oder eine Aufführung von Shakespeare zu hören, um sich zu überzeugen daß diese „Bearbeiter“ nicht aussterben und noch immer bereit sind dem Genie „das Almosen ihres Wissens und guten Geschmackes zu vergönnen.“

Und ebenso haßte er eine gewisse „Pariser Musik“ .... Aber man muß seine Meinung über die Komponisten seiner Zeit kennen, um ganz zu begreifen, was er damit sagen wollte.

Im Grunde ist all dieser Haß bei Berlioz nichts weiter, als die Revanche seiner Begeisterung. Wenn er die Virtuosen haßt, so ist es, weil sie die Meisterwerke verderben und korrumpieren; die Arrangeure, weil sie die Meister schänden; die Pariser Musiker, weil sie den Geschmack des Publikums irre führen und von einer edleren, besseren Musik ablenken.

Die Werke von Beethoven, Gluck, Mozart, Weber und Spontini hebt er in den Himmel. Wir sind geneigt heute zu finden, daß er oftmals mehr Begeisterung als Gründlichkeit zeigt. Aber man

[1] Journal des Débats, 25. Januar 1835.

darf nicht vergessen daß diese Artikel ursprünglich für eine Tageszeitung geschrieben wurden. Um übrigens den großen Fortschritt zu spüren, der durch Berlioz in die musikalische Kritik kam, braucht man nur einige Artikel von Castil-Blaze zu lesen.

Berlioz veröffentlichte zahlreiche Feuilletons über Beethoven und analysierte die neun Symphonien.[1]

Er ließ seinem Temperament freien Lauf bei der Beurteilung dieses Meisters und hat dadurch die Kunst Beethovens vielleicht zu sehr vom objektiven Standpunkte aus beleuchtet; seine Erläuterungen sind mehr poetisch, als musikalisch.

Aber welch ein Feuer, welche Zartheit in dieser literarischen Wiedergabe! Von welchem Ausdruck jugendlicher Kraft und glühender Leidenschaft sind sie durchdrungen!

Die Studien über „Alceste", „Orpheus", „Oberon", und „Freischütz" die in »A travers Chants« wiedergegeben sind, bestätigen Berlioz' Kultus für Gluck und Weber. Die biographische Skizze über Spontini (»Soirées de l'Orchestre«) ist ein Akt der Anbetung, eine Hymne an die Göttin der „ausdrucksvollen Musik".

Man hat Berlioz zuweilen zum Vorwurf gemacht, Mozart verkannt zu haben. Aber mit Unrecht. In einem glänzenden Artikel gegen die „Arrangeure" der Zauberflöte nennt er Mozart „den ersten Musiker der Welt". Er freut sich über den Erfolg, den Don Juan an der Oper erlebte, und beglückwünscht das Publikum, daß es imstande sei, ohne Langeweile eine Musik zu genießen, die sehr durchdacht, gewissenhaft geschrieben, mit Würde und Geschmack instrumentiert sei und stets ausdrucksvoll, dramatisch und wahr; eine freie Musik, die es verschmähe sich vor dem Publikum zu bücken, und die die Anerkennung einiger erhabener Geister (um mit Shakespeare zu reden) dem Beifall der großen Menge vorzöge.

Ich will nicht behaupten, daß dies ein sehr warmes Lob sei: dies ist nicht sein Ausdruck, den er in der Bewunderung findet.

Ganz anders äußert Berlioz sich über Gluck und Beethoven. Aber die Ehre des Kritikers ist gerettet: Er hat Mozart gelobt.

[1] Diese Analysen sind in »A travers Chants« gesammelt worden.

Wenn Berlioz nur über lächerliche Pianisten hätte losziehen brauchen, die Pasticciofabrikanten hätte verschmähen und die alten Meister verherrlichen können, so würde er sich wohl gutwillig in sein Amt gefügt haben. Aber es gehörte zu seinen Obliegenheiten, auch die Lebenden zu beurteilen.

Dieser Teil seiner Aufgabe verursachte ihm soviel Scherereien, soviel Ärger, daß er die Chroniken, in denen die Namen seiner Zeitgenossen erwähnt waren, nie sammeln ließ. In seine Werke hat er Phantasien und theoretische Aufsätze, die er anläßlich gewisser Opern veröffentlichte, aufgenommen. Aber er wollte niemals wieder ans Licht ziehen, was er über die Werke seiner Zeit geschrieben hat. Nur mit seinem berühmten Artikel über Wagner und die Zukunftsmusik machte er eine Ausnahme; wir finden ihn wieder in »A travers Chants.«

Wir haben durchaus keinen Grund, diese Bedenken zu teilen. Berlioz machte sich übrigens einen merkwürdigen Begriff von unserem Scharfblick, wenn er uns für unfähig hielt, seine wahren Gedanken hinter den lobrednerischen, höflichen Phrasen zu erraten, die tausend Notwendigkeiten ihm in die Feder zwangen.

„Zu welch elenden Rücksichten bin ich nicht gezwungen", so schrieb er in seinen Memoiren, „was für Umschreibungen, um den Ausdruck der Wahrheit zu vermeiden! Was für Konzessionen muß man den gesellschaftlichen Beziehungen und der Meinung des Publikums machen; wieviel verhaltene Wut! Wieviel heruntergewürgte Schmach! Und man findet, ich lasse mich hinreißen, findet mich boshaft und verleumderisch.

Ha! Ihr Tölpel die ihr mich so behandelt, könnte ich meine wahren Gedanken sagen, so würdet ihr sehen, daß das Nesselbett, auf das ich euch, wie ihr sagt, geworfen habe, ein Rosenbett ist, im Vergleich zu dem Rost, auf dem ich euch schmoren möchte!" . . .

Sicherlich konnte er die Leser nicht immer in sein Herz blicken lassen; während er gezwungen war, den Komponisten einige belanglose Komplimente zu machen, zitterte er innerlich vor Wut und hätte sie am liebsten heruntergerissen. Nur zu häufig mußte er seinen Widerwillen entweder einem Freund zu Liebe, oder seinen eigenen Interessen opfern: man ist nicht ungestraft Kandidat des Institutes

und Akademiker hernach. Harte Verpflichtungen lasteten auf dem Journalisten, selbst auf diesem unabhängigen Charakter; denn wenn man Musiker ist, so kann man seine Musik schließlich nicht ohne die Beihilfe von Künstlern, Direktoren, Sängern und Kapellmeistern usw. ... aufführen, und es wäre vermessen ihre Bereitwilligkeit durch Beleidigung erzwingen zu wollen.

Berlioz drückte zuweilen ein Auge zu, um sich trotz alledem das Recht vorzubehalten, die Wahrheit zu sagen, oder sie durchblicken zu lassen, wenn ihm dies unerläßlich schien für die Würde der Kunst, oder zu seiner eigenen Verteidigung.

Er machte von diesem Recht viel häufiger Gebrauch, als er selbst zugegeben hat. Ich werde drei Feuilletons zitieren, in denen er ohne Umschweife, ohne Rücksicht auf seine sozialen Beziehungen, oder die Meinung des Publikums seine Gedanken ohne jeglichen Zwang ausgesprochen hat.

Der erste dieser Artikel wurde 1835, der zweite 1849 und der dritte 1861 geschrieben. Man ersieht daraus, daß Berlioz in seiner langen Karriere als Journalist, wenn die Gelegenheit es erforderte, nie versäumt hat, seiner Empörung Ausdruck zu verleihen, ohn auch nur irgend jemand zu schonen.

Sein erstes Opfer war Hérold. Die Opéra Comique hatte die Aufführung von „Zampa" wieder aufgenommen. Berlioz hatte damals noch nicht die Kritik dieses Theaters und machte daher einfach eine Studie über die Partitur: „Hérold hat allerdings keinen eigenen Stil und ist weder Italiener, Franzose noch Deutscher. Seine Musik gleicht sehr diesen industriellen Produkten, die man in Paris nach anderswo erfundenen, etwas abgeändertem Verfahren fabriziert: es ist eine Pariser Musik." Dies war das Thema jenes Artikels, der einen großen Skandal verursachte.[1] Die Anhänger von Hérold vergaben es Berlioz nie. Als er starb, wollte Janin das Andenken seines Vorgängers reinwaschen und gab vor, daß er selber der Verfasser des berüchtigten Artikels „Der Zweikampf" sei. Die Absicht war großmütig, aber Janin verwechselte „Der Zweikampf" mit „Zampa". Und dieser Artikel war in der Tat

[1] Journal des Débats, 7. September 1835.

von Berlioz. Er ist ziemlich schwerfällig abgefaßt, das geben wir zu, aber wenige Leute werden das Urteil des Kritikers von 1835 über Zampa heute unbillig finden.

Als die „Regimentstochter" erschien, war an Donizetti die Reihe, sich auf ein „Nessellager" gebettet zu sehen. Berlioz behauptete, daß dieselbe Musik dem italienischen Komponisten schon zu einer kleinen Oper gedient hätte, die er dem »Chalet« von Adam nachgemacht und in Italien aufgeführt habe: „Das ist so eine von diesen Sachen, wie man im Jahre zwei Dutzend machen kann, wenn man einen findigen Kopf und eine leichte Hand hat ... Wenn man imstande ist, ein Werk zu produzieren, das »per la fama«[1] geschrieben ist, wie Donizettis Landsleute sagen, so soll man sich hüten ein Pasticcio vorzuführen, das nur »per la fame« skizziert wurde. In Italien ist der Konsum solcher Machwerke ein erschreckend großer.

Und all diese Produkte sind ungefähr von ebensolcher Bedeutung für die Kunst wie die Verträge, welche die Musikhändler mit den Romanzensängern und Albumfabrikanten abschließen ... Alles das ist »per la fame« und »la fama« hat wenig dabei zu tun ... Die Partitur von der „Regimenstochter" gehört folglich zu denen, die weder der Verfasser, noch das Publikum für ernst nehmen ... Das Orchester geht in Lärm auf; die heterogensten Reminiszenzen stoßen in derselben Szene zusammen, man findet Adams Stil neben Meyerbeer ...." [2] In dieser scharfen, schroffen Weise ist das ganze Feuilleton geschrieben. Berlioz zeigt, wie alle Pariser Theater von Donizetti überschwemmt werden; und fragt sich, was dieser davon halten würde, wenn er sähe, daß Adam alle Bühnen von Florenz mit Beschlag belegte, um dort seine in Paris verschmähten Werke aufführen zu lassen und schildert die Beschwerden des Florentiner Publikums über diese Ablagerung an Schundware. Donizetti war erzürnt darüber; was Adam von dieser ironischen Phantasie hielt, hat man nicht erfahren. Einige Wochen später verfuhr Berlioz etwas weniger grausam mit Donizettis Oper »Les Martyrs«. Noch

[1] »Les Martyrs« von Donizetti waren in der Oper in Vorbereitung.
[2] Journal des Débats, 16. Februar 1840.

heute spielt man „die Regimentstochter“ in der Opéra Comique. »Les Martyrs« hatten ein weniger gutes Schicksal.

Im Jahre 1861 zieht Berlioz gegen die Offenbachschen Possen los. In der Opéra Comique hatte man gerade »Barkouf« gegeben. Der Kritiker gerät hierüber in einen so verzweifelten Zorn, daß wir heute ein wenig darüber lachen müssen. Er entrüstet sich mit dem Publikum, denn »Barkouf« war durchgefallen, darüber, daß das „triviale grimassenhafte“ Genre auf der Bühne der Opéra Comique überhandnimmt und gibt seiner Empörung folgendermaßen Ausdruck: „Unbestreitbar ist etwas nicht ganz richtig in dem Hirn einiger Komponisten. Der Wind der von Deutschland herüberweht, hat sie toll gemacht.

Ist die Zeit erfüllt? Von welchem Messias mag der Verfasser von »Barkouf« der Johannes sein?“ . . .[1]

So ist Berlioz an den Tagen absoluter Offenheit.

Und wie behandelte er die Leute die er „schonen“ wollte?

„Die Gewalt die ich mir antun muß,“ so schreibt er — „um gewisse Werke zu loben, ist so groß, daß sie in meinen Zeilen durchsickert wie bei übermäßiger Kraftanwendung bei einer hydraulischen Presse das Wasser durch das Eisen der Maschine sickert.“ Die Wahrheit sickerte überall durch. Alle Welt sah es, die Komponisten sowohl wie das Publikum. Eines Tages, als man das Werk eines Klavierprofessors aus London, namens Billetta aufführte, schrieb er an seinen Freund Morel: „Glauben Sie kein einziges Wort von dem Lob, daß mein Feuilleton von heute morgen über diese Musik enthält, glauben Sie vielmehr, daß ich furchtbar an mich halten mußte, um in so ruhiger Weise darüber zu kritisieren . . . .“[2]

Aber in der Tat brauchte weder Morel noch irgend jemand besonders von seiner wirklichen Meinung unterrichtet zu werden.

Im ersten Augenblick ist man überrascht von dem Lob, welches Berlioz den Werken von Halévy, Auber und Adam entgegenbringt. Man ist etwas empört, aus seiner Feder folgenden Ausdruck der Anerkennung von Halévys »Shérif« zu vernehmen: „Nie hat Halévy

[1] Journal des Débats, 2. und 3. Januar 1861.

[2] Korrespondenz, S. 249.

sich so reich, so überströmend, so originell, gezeigt. Dieses Werk hat eine ganz neue, besondere Physiognomie. Ich habe fast von Anfang bis zu Ende den seltenen Genuß empfunden, der uns Musikern durch neue, überraschende, kühn entworfene und klug durchgeführte Kompositionen gewährt wird." [1] Und Halévy war nicht der einzige, dem diese schöne Nachsicht zugute kam. Aber warten wir ein wenig! Hier folgt, was er ein anderes Mal über denselben Halévy anläßlich der Aufführung von „das Tal von Andorra" in der Opéra Comique schreibt: Der Erfolg von „das Tal von Andorra" in der Opéra Comique ist einer der allgemeinsten, spontansten und auffälligsten, die ich noch erlebt habe. Neunundneunzig Prozent der Zuhörer klatschten Beifall und waren hingerissen.

Ein kleiner, unmerklicher Bruchteil, zu dem aber Elitegeister gehörten, teilte die herrschende Ansicht über den hohen Wert des Werkes nur mit Vorbehalt; andere wiederum waren vom zweiten Akt des ewigen „Wie ist das reizend" müde.

O Athener, Ihr habt dennoch wenig Aristiden! Ich meinerseits habe freimütig beigestimmt und bewundert: ich war ganz davon eingenommen, es kam mir nicht in den Sinn, als ich die begeisterten Rufe im Saale hörte, auf M. Halévy das alte Wort zu beziehen: Der Pöbel klatscht Beifall: sollte er eine Dummheit gesagt haben? . . . Ein mehr geistreiches, als tiefes Wort, denn der Pöbel applaudiert selbst schöne Sachen, wenn er sie versteht und wenn sie nicht in schroffer Weise in seine alten Gewohnheiten und Begriffe eingreifen." [2]

War ein langsames „Herunterreißen" wie wir dies heute nennen, diese köstlichen und perfiden Zeilen wert?

Die Milde, die er Auber bezeugte, blieb auch oftmals aus: „In dieser Partitur, „die Krondiamanten", ist eine verschwenderische Fülle von Kontertanzmotiven. Die erste Reprise besteht gänzlich daraus, es fehlt nur noch, daß er eine zweite hinzugefügt hätte, und die Quadrillen würden zu Dutzenden auftauchen. Augenscheinlich hat Auber dies Ziel angestrebt; er glaubte dadurch dem speziellen Pu-

[1] Journal des Débats, 5. September 1839.
[2] Ebenda, 14. November 1848.

blikum der Opéra Comique zu gefallen, und um so mehr, je weniger originell diese Tanzthemen sein würden. Einzig die Dauer des Erfolges kann lehren, ob dies Ziel erreicht wurde."[1] Und dann wieder diese reizende feine Ironie, wenn er sagt: „M. Auber hat über dies Libretto (L'enfant prodigue, der verlorene Sohn) eine reichhaltige, glänzende, animierte, lebhafte, lustige, oft ergreifende Partitur geschrieben, die frei ist von all den erschreckenden Schönheiten, welche die Begleiter der Langweile sind."[2] Solch kleine Ausfälle erscheinen uns jetzt nicht als beleidigend. Aber dazumal machten diese »Sous-entendus« und Anspielungen noch Eindruck.

Berlioz war also weniger grimmig als man gesagt hat, aber weniger nachsichtig, als er es selbst hat behaupten wollen.

Er verehrte aufrichtig einige Werke seiner Zeitgenossen. Aber wir wollen das Wort aufrichtig hier in dem Sinn auffassen, den man ihm stets geben muß, wenn ein Künstler die Produkte seiner Rivalen oder seiner glücklichen Jünger beurteilen soll. Ein Musiker, der frei von aller Eifersucht, fremd aller Bosheit, erfreut über die Erfolge der andern war, ein solches Wunder hat sich nur einmal gezeigt: César Franck war ein Heiliger. Berlioz aber war keiner; er liebte, wer ihn liebte, und feierte gern solche Werke, deren Erfolg ihm als ein Pfand seiner eigenen Revanche erschien. Dennoch verriet der Ausdruck mancher Feuilletons eine Gefühlswärme, über welche die Komponisten, die er tags zuvor mit einem banalen Lob abgespeist hatte, sich nicht täuschen konnten; an solchen Tagen war der Kritiker glücklich, daß Dankbarkeit, Interesse und Klugheit ihm gestatteten, offenkundig zu bewundern, was ihm im tiefsten Herzen als bewunderungswert erschien.

Er hat die Musik seines Lehrers Jean François Lesueur[3] pietätvoll verherrlicht. Sein großer Widerwille gegen italienische Manier hinderte ihn nicht, zehnfach zu wiederholen, daß „der Barbier" ein

[1] Journal des Débats, 12. März 1841.
[2] Ebenda, 9. Dezember 1850.
[3] Ebenda, 21. November 1835 und 15. Oktober 1837.

Meisterwerk sei und „die große Empfindsamkeit Bellinis, seinen oft so richtigen und wahren Ausdruck ... seine naive Einfachheit anzuerkennen.“[1] Aus Liebe zur Symphonie überschüttete er die armen Symphonisten jener Epoche: Heller, Reber und Litolff mit Lob.

Von allen Musikern seiner Zeit lobte er Meyerbeer am meisten. Dieser irre führende Geschmack kam einigen seiner Verehrer ungelegen: sie wollten das Lob, welches der Komponist der „Trojaner“ dem Komponisten der „Wallfahrt nach Ploërmel“ zollte, auf Rechnung einfacher Gefälligkeiten schreiben: nichts als Dankbarkeit seitens Berlioz für den Meister, der ein anhänglicher und wohlwollender Zuhörer für all seine Symphonien und Opern war. Nach ihrer Meinung muß man sich an das Wortspiel, welches Adolphe Jullien wiedererzählt, halten, um Berlioz wahre Ansicht zu erfahren: „Meyerbeer hat nicht nur das Glück Talent zu besitzen, er besitzt besonders das Talent, Glück zu haben.“[2]

Berlioz hat vermutlich diese boshafte Äußerung in einem humoristischen Sinne gemeint und getan. Es war sicherlich nicht seine innerste Überzeugung.

Andere Seiten in seinen Werken, namentlich das Finale aus der Versöhnung, theatralischer Epilog zu der schönen Symphonie von Romeo und Julia, beweisen genügend, daß Berlioz' Verehrung für Meyerbeer nur allzu echt war ... man braucht nur diese Feuilletons zu lesen, so ist man davon überzeugt, sei es daß er von dem Verfasser der „Hugenotten“ oder von dem der „Jüdin“ spricht, hier klingt sein Lob ganz anders.

1836 hatte Berlioz eine sehr eingehende, warme Analyse über die „Hugenotten“ veröffentlicht.[3] Ein Fragment eines seiner Artikel über den Propheten ist wiedergegeben worden. Anläßlich der Aufführung von »L'Etoile du Nord« schrieb er: „Dies Werk besitzt eine wunderbare Wahrheit, Eleganz, Gedankenfrische, Originalität, Kühnheit und Geschick. Neben den reizendsten, koketten musikalischen Plaudereien findet man Kombinationen, die von erschreckender

[1] Journal des Débats, 16. Juli 1836.
[2] Hector Berlioz' Leben und Werke, S. 291.
[3] Journal des Débats, 10. November und Dezember 1836.

Kompliziertheit sind, Passagen von tiefen leidenschaftlichem, wahrhaft ergreifendem Charakter."[1] Auf „Die Wallfahrt nach Ploërmel" erfolgte dieselbe Lobhymne.[2] Und wenn man trotz all dieser öffentlichen Zeugnisse noch Zweifel hegt, so braucht man nur »Les Lettres intimes« an seinen Freund Humbert aufzuschlagen, so liest man folgendes (28. April 1859): „Wie verzweifelt schwach und ohne Kolorit (verzeihe den Neologismus) ist die Musik von Herculanum! Wie meisterhaft hingegen, wie erfinderisch, fein pikant und oft poetisch ist die Musik von „Die Wallfahrt nach Ploërmel!"

Zwischen Meyerbeer und diesen jungen Leuten liegt ein Abgrund. Man sieht, er ist nicht Pariser. Bei David und Gounod merkt man das dagegen sehr."

Berlioz behandelt hier diese beiden jungen Leute mit einiger Bitterkeit. Immerhin hatte er ihre Debuts mit augenscheinlicher Sympathie aufgenommen. Was Félicien David anbetrifft, so ist Sympathie nicht das richtige Wort. Sein Artikel, nachdem er zum erstenmal »Le Désert« gehört hatte, gleicht einer Weihschrift, einer Apotheose: „ein großer Komponist ist erschienen; ein Meisterwerk ist uns enthüllt worden, nieder mit allem lauen Verschweigen, aller undankbaren Zurückhaltung, hinter denen sich die feige Furcht, auf Spötter zu stoßen, verschanzt, oder jene viel verdammenswertere und weit weniger begründete, daß die künftigen Werke des neuen Künstlers am Ende nicht halten könnten, was sein erster Triumph verspricht! ... O ihr vorsichtigen Aristarchen, ihr ahnt nicht, welcher Natur die Erregung ist, die eines Künstlers Herz pochen macht, wenn sein Werk als schön anerkannt worden ist! Das ist nicht Eitelkeit, nicht einmal Stolz, das ist nicht Befriedigung darüber, eine Schwierigkeit überwunden zu haben, Freude, einer Gefahr entronnen zu sein, nichts von alldem! Erkennet euren Irrtum. Das ist Leidenschaft, eine mitempfundene Leidenschaft, das ist die Begeisterung für sein Werk, die gesteigert wird durch die intelligente Begeisterung, die sie entfacht hat ... Die Liebe für das Schöne erfüllt einzig und allein die Seele des Poeten; was er ersehnt, das ist: um sich

[1] Journal des Débats, 21. Februar 1854.
[2] Ebenda, 10. April 1859.

einen Chor feuriger Stimmen zu haben, die in seinen Gesang einstimmen: je schöner sie sind, geschulter und zahlreicher, desto heiterer, göttlicher erscheint ihm sein Leben und er ist glücklich . . ."[1] Armer Berlioz! Er lieferte das Geheimnis seiner tiefsten Bekümmernis aus, wenn er mit so viel Feuer die Freuden des sieggekrönten Poeten schilderte; von ganzer Seele ersehnte er den Triumph, dies höchste Entzücken, welches das Leben „göttlich schön" macht; aber ein geiziges Geschick versagte ihm dieses Glück: das war sein Schmerz. Armer David! Ihm lachte der Ruhm zu früh. Die „vorsichtigen Aristarchen", deren Zurückhaltung und Bedenken seinen Panegyriker empörten, hatten vielleicht nicht allzu unrecht. Er rechtfertigte ihre Vorsicht, und Berlioz selbst schrieb über „Herculanum" einen Artikel von ziemlicher Härte, in welchem sich der Ärger, ein schlechter Prophet gewesen zu sein, zu der Furcht gesellte, daß nicht alle die Erinnerung an die frühere feierliche Begeisterung verloren hatten.

Was Gounod betrifft, so enthält Berlioz' Feuilleton „Sapho" strengen Tadel, aber auch großes Lob. Es verdient wieder gelesen zu werden. Es ist eins von jenen, in welchen Berlioz seinen Gedanken, seinen innersten Gedanken freien Lauf gelassen und Ausdruck gegeben hat. Nachdem er das Gedicht von Emile Augier als einen wunderbaren Text gerühmt hat, fügt er hinzu, „daß Gounod ihn in einigen Teilen vorzüglich behandelt habe". Andere findet er — so sagt er — abscheulich, unerträglich, gräßlich. Und sich an den Musiker wendend, fährt er fort: „Nein, mein lieber Gounod, die treue Wiedergabe von Gefühlen und Leidenschaften liegt nicht lediglich in der musikalischen Form . . . Vor allem ist es nötig, daß ein Musiker auch Musik schreibt. Und diese fortwährenden Interjektionen im Orchester und in den Stimmen bei den Szenen, von denen ich spreche, dies Schreien der Frauen auf den höchsten Tönen, die einem wie Messerstiche in die Seele dringen, diese peinlich wirkende Unordnung, dieses Gemisch von Modulationen und Akkorden, sind weder Gesang noch Rezitativ, weder rhythmische Harmonie, noch Instrumentation oder auch nur ausdrucksvoll. Es kommt bei gewissen Fällen vor, daß der Komponist durch sein Sujet zu einer

[1] Journal des Débats, 15. Dezember 1844.

Art von Präludium gezwungen wird, in welchem sich zur Hälfte die Ideen, die er gleich darauf zu entwickeln vorhat, zeigen; aber das bedingt schließlich, daß er diese Ideen auch wirklich entwickelt; es ist nötig, daß die Hoffnung, das Musikstück beginnen und enden zu sehen, nicht beständig getäuscht wird . . ."[1]

Nach diesem lebhaften Tadel setzt er alle Schönheiten der Partitur ins beste Licht, besonders die letzte Szene, von der er einige Monate später, als es sich um eine Wiederholung von Sapho handelte, sagte:

„Die Kunst ist so vollkommen, daß sie verschwindet. Man denkt nur noch an die Erhabenheit des allgemeinen Ausdruckes, ohne sich über die Mittel, welche der Autor anwendet, Rechenschaft zu geben. Es ist schön! . . . sehr schön, wunderbar schön!"[2]

Ich habe schon die lebhaften Dialoge, durch welche er sein Feuilleton über Faust einleitet, erwähnt. Als Berlioz dann in demselben Artikel selbst das Wort ergreift, bemüht er sich, gerecht zu sein, aber ohne innere Überzeugung. Wie hätten ihn die abgeschmackten Einfälle der Librettisten nicht empören sollen? Wie hätte er vor allen Dingen das traurige Geschick von „Fausts Verdammnis" aus seinen Gedanken verbannen können? Seiner Meinung nach hat Gounods Partitur sehr schöne und sehr schwache Stellen. Nach bester Kraft lobt er die ersteren. Was die letzteren betrifft, so übergeht er sie mit außerordentlicher Feinheit: „Ich kann mich weder auf die Form, noch auf die Melodie des kleinen Stückes besinnen, welches Siebel singt, als er die Blumen in Margarethens Garten pflückt." Vier Stunden Musik haben ihn derart ermüdet, daß er von dem „Trio des Finale" nur einen „konfusen Begriff" hat.[3]

Bevor Berlioz auf die musikalische Kritik Verzicht leistete, hatten zwei junge Autoren, deren Namen seither berühmt geworden sind, Georges Bizet und Ernest Reyer, ihre ersten Werke in Paris aufführen lassen. Berlioz ließ ihnen Gerechtigkeit widerfahren. Der Verfasser der „Statue" übernahm dann im Journal des Débats

[1] Journal des Débats, 22. April 1851.
[2] Ebenda, 7. Januar 1852.
[3] Ebenda, 26. März 1859.

das Amt, welches der Autor der „Trojaner“ aufgegeben hatte. Er folgte der ruhmvollen Tradition seines Meisters.

Er verschwendete nun seinerseits während mehr als dreißig Jahren in seinen unzähligen Artikeln die Phantasien, Bosheiten und Ironien seines aufgeweckten, beißenden Geistes, die Einfälle seiner unabhängigen Laune und das Urteil seines unbeeinflußten sicheren, feinen Geschmackes.

Die Reihenfolge der Feuilletons von Berlioz bildet also eine vollständige Musikgeschichte von Paris aus den Jahren 1835 bis 1863. Man findet nur eine grobe Unterlassung darin: Berlioz hat niemals den Namen César Franck ausgesprochen. Aber man muß bemerken, daß das einzige Werk Francks, welches im Verlaufe dieser Zeit aufgeführt wurde »Ruth et Booz« war, und daß Berlioz gerade zu dieser Zeit (4. Januar 1846) in Österreich reiste. Delécluze schrieb in den Débats über dieses Konzert;[1] er lobte das neue Oratorium und war das getreue Echo der Begeisterung im Publikum, denn das erste Werk von César Franck erlebte einen außerordentlichen Erfolg.

Ich habe nichts über Berlioz' Stellungnahme zu Wagner erwähnt. Man hat den Streit des deutschen und französischen Musikers so oft erzählt.[2] Früher glaubten viele Leute, daß Berlioz und Wagner aus derselben Familie stammten ... zwei feindliche Brüder seien ... zwei »enfants terribles« aus Beethovens alten Tagen; und da diese Meinung nicht nur von den Verleumdern akzeptiert worden war, sondern auch von den Verehrern von Wagner und Berlioz, so erstaunte ein solcher Familienzwist die einen und betrübte die andern.

Heute, wo der große Haß erloschen, die übertriebene Bewunderung sich gelegt hat, heute wo man nicht mehr die Freude genießt,

[1] Journal des Débats, 20. Januar 1846.

[2] Der Artikel von Berlioz ist in »A travers Chants« enthalten. Die Antwort Wagners, die in den Débats veröffentlicht war, ist von Georges Servières in seinem Buche: „Die Beurteilung Wagners in Frankreich“ wiedergegeben.

für einen Revolutionär gehalten zu werden, wenn man Wagner oder Berlioz Beifall spendet, begreift man eher, daß Berlioz Wagner nicht lieben konnte, ohne einen Teil seines eigenen Werkes zu verleugnen, ohne seine Götter zu verlästern.

Er stellte ein feierliches Glaubensbekenntnis auf, ein wirkliches Credo und tat die „Musik der Zukunft" in Acht und Bann. Später mischte sich persönlicher Schmerz in seine künstlerische Abneigung: sein Zorn erreichte den Gipfelpunkt, als er sah, daß die Opéra „Tannhäuser" akzeptiert hatte, während das Schicksal der „Trojaner" ungewiß blieb. Am Tage, welcher der ersten Tannhäuseraufführung folgte, ging er so weit in seinem Artikel, daß er die Pariser beglückwünschte, das Werk ausgelacht und ausgezischt zu haben; er billigte es, daß die Menge Wagner auf der Treppe der Oper laut einen Lumpen, einen Idioten, einen Frechling geschimpft hatte; er konnte diesen kläglichen Schrei „Ich bin grausam gerächt" [1] nicht unterdrücken. Dennoch lag nicht allein gesättigte Rache, oder befriedigte Eifersucht dieser Freude, die ihm der Durchfall von Tannhäuser verursachte, zu Grunde. Man muß den Artikel wieder zur Hand nehmen, den er zehn Jahre vorher der „Sapho" von Gounod gewidmet hatte, um die fern und tiefliegenden Ursachen seiner Feindseligkeit gegen Wagnersche Musik zu verstehen.

„Ästhetik!" fluchte Berlioz, „ich wollte, man füsilierte den Schulfuchs, der dies Wort erfunden hat." Das Wort ist allerdings ungraziös, das müssen wir mit Berlioz sagen, aber er hatte seine besonderen Gründe, die Ästhetik zu hassen. Seine Devise war die der Romantik: Unordnung und Genie. Für die Unordnung gibt es keine Disziplin, das Genie läßt sich nicht definieren.

Wenn wir Bücher und Feuilletons von Berlioz gelesen haben, bleibt uns nur die Erinnerung an ein Chaos von Schmähworten und Dithyramben, ein sonderbares Gemisch von Tollheit und gesundem Menschenverstand, von Liebe und Haß, von Emphase und Geist, aber nichts erinnert irgendwie an ein System. Es wäre

[1] Korrespondenz, S. 225.

jedenfalls kindisch, von einem schöpferischen Künstler, eine Einheit von Regeln und Geboten zu verlangen: mit dieser Spielerei der Gesetzkenntnisse geben sich nur Pedanten ab. Aber wenn wir erst den Gegenstand seiner Bevorzugung und Abneigung kennen, so können wir im allgemeinen seine Poetik restituieren, das heißt, mit mehr Präzision und Sicherheit die Merkmale seines Genies feststellen: ein Künstler, der sich in die Kritik mischt, beichtet dem Publikum sein eigenes Streben.

Wir kennen Berlioz' moralische Grundsätze sehr wohl, seine professionelle „Ästhetik": sie ist sehr klar und schön; ein Musiker soll sich vor jeder Trivialität hüten, alles Gewöhnliche, Mittelmäßige „Pariserische" verachten, des Glückes spotten, die Meister verehren und von seinem Ideal nicht abweichen.

Aber was war sein Ideal, was seine Ästhetik? Man entdeckt ohne Mühe in Wagners Schriften die Genesis der Gedanken, die auf die Gründung von Bayreuth hinzielten, die Einflüsse unter welchen die Empfängnis des lyrischen Dramas ausgearbeitet und vollendet wurde. Einige verstreute Phrasen aus vertrauten Briefen genügen, um Mozarts innerste Gedanken über die Musik und die Oper zu enthüllen. Bei Berlioz tappt man in völliger Finsternis umher. Er hat tausende von Seiten mit seinen Kritiken ausgefüllt; man besitzt Briefe, die er an seine Freunde schrieb, er selbst hat niemals gegeizt mit Mitteilungen aus seinem Leben und über seine Werke; dennoch ist es unmöglich, uns in der Verschiedenheit seiner Theorien und Tendenzen zurechtzufinden.

Wagner hat die Ursache dieser irreführenden Inkonsequenzen erkannt:

„Aus unserem Deutschland herüber hat ihn der Geist Beethovens angeweht, und gewiß hat es Stunden gegeben, in denen Berlioz wünschte, Deutscher zu sein; in solchen Stunden war es, wo ihn sein Genius drängte, zu schreiben, wie der große Meister schrieb, dasselbe auszusprechen, was er in dessen Werken ausgesprochen fühlte. Sowie er aber die Feder ergriff, trat die natürliche Wallung seines französischen Blutes wieder ein, desselben Blutes, das in Aubers Adern brauste, als er den vulkanischen letzten Akt seiner Stummen schrieb, — — der glückliche Auber, er kannte Beethovens Sympho-

nien nicht! Berlioz aber kannte, ja noch mehr, er verstand sie; sie hatten ihn begeistert, sie hatten seinen Geist berauscht — und dennoch ward er daran erinnert, daß französisches Blut in seinen Adern flösse. Da fühlte er, er könne nicht wie Beethoven werden, empfand aber auch, er könne nicht wie Auber schreiben."

Wagners Bemerkung ist treffend, aber sie berührt nur die musikalischen Schriften und erklärt uns Berlioz Genie nicht von allen Gesichtspunkten.

Man muß tiefer eindringen, wenn man den schrecklichen Kampf dieser gegen sich selbst gerichteten Seele erfassen will.

„Ich habe Virgil und Shakespeare geplündert . . ." schrieb Berlioz anläßlich der „Trojaner". Virgil und Shakespeare! Hier haben wir in zwei Worten den Ursprung all seiner Unbestimmtheit, seiner Widersprüche und Zusammenhangslosigkeiten, zwischen denen seine beunruhigte und wunde Phantasie schwankt. Nicht ein einziges Mal wurde es ihm klar, daß er zwei einander feindliche Gottheiten verehrte, daß er die eine verleugnete, wenn er der anderen diente. Er ahnte es nicht, aber die Gottheiten rächten sich.

Er hatte eine klassische Intelligenz, eine klassische Erziehung, die Klassiker waren ihm bis ins Mark gedrungen.

Der erste Dichter, welchen er las und liebte, war Virgil[1]. Als Kind zittert und weint er über Didos Todeskampf. Später weckt

[1] Ich habe mein Leben mit diesem Volk von Halbgöttern verbracht; ich bilde mir ein, daß sie mich gekannt haben, so sehr kenne ich sie. Und das erinnert mich an einen Eindruck, den ich in meiner Kindheit empfing und der beweist, in welchem Maße diese hehren antiken Wesen mich von Anbeginn faszinierten. Zurzeit, als ich infolge meiner klassischen Studien unter der Leitung meines Vaters das zehnte Buch der Äneide studierte, begeisterte ich mich vollends für die Personen dieses Meisterwerkes: Lavinia, Turnus, Äneas, Lausus, Pallas, Euander, Amata, Latinus, Camilla 2c. 2c., ich war wie ein Nachtwandler, oder, um einen Vers von Victor Hugo zu gebrauchen:

»Je marchais tout vivant dans mon rêve étoilé.«

Eines Sontags führte man mich zur Vesper: der monotone traurige Gesang des Psalmen: »In exitu Israel« übte auf mich jene magnetische Wirkung aus, die ich heute noch immer empfinde, und versenkte mich in die schönsten Träumereien und Rückerinnerungen. Ich fand meine Virgilischen Helden wieder, ich hörte den Lärm ihrer Waffen, ich sah die schöne Amazone

Gluck in ihm die ersten musikalischen Regungen und wirkt entscheidend auf seinen Beruf.

Gluck, der selbst wenn er die Helden Euripides und Tasso heraufbeschwört, immer virgilisch, d. h. streng klassisch im französischen Sinne bleibt, der unsern Tragikern so verwandt ist durch sein strenges Maß, seine Kenntnis der Leidenschaft, seine imponierende Eleganz, der in seinen Meisterwerken ein zweiter Rameau war, ohne ihn zu überflügeln „der französischste der Franzosen von ganz Frankreich".[1] Aber zu Berlioz Unglück fiel die Epoche seiner ersten großen Werke und großen Liebe in eine Zeit, wo der romantische Windstoß sich über Frankreich entfesselte. Alles in den Verheißungen der neuen Schule bezauberte seine hitzige Natur: mit den alten Regeln hatte man gebrochen, das Hergebrachte gestürzt, die Leidenschaft wurde verherrlicht, das bedeutete für ihn die Enthüllung ungekannter Schönheiten. Er wurde also Romantiker; aber nur sein Empfinden war berührt, sein Geschmack blieb klassisch.

Als Berlioz nach Rom reist, hat er das Gift schon in den Adern: Im Kolosseum liest er Byron und singt Webersche Chöre, wenn er mit den deutschen Malern durch die römische Campagna streift. Verwirrt durch die romantischen Lockungen ist er nicht mehr fähig, die Sprache der Ruinen und des Himmels zu verstehen. Aber weder die Feen noch die Hexen, noch Satan, noch die Götter des Nordens vermochten sein Ohr der Stimme Virgils zu verschließen, der auf der lateinischen Erde ohne Unterlaß zu ihm sprach. Verse aus der Äneide kehren ihm bei jeder Gelegenheit in den Sinn, und in der Nähe von Subiaco besingt er in der Einsamkeit zur Begleitung seiner Gitarre den Tod des jungen Pallas und die Verzweiflung des treuen Evander. Nichts kann diese Erinnerungen auslöschen; sie mischen sich in alle Freuden,

Camilla dahinstürmen, ich bewunderte die schamhafte Röte der in Tränen klagenden Lavinia und den armen Turnus, seinen Vater Daunus und seine Schwester Juturna; ich hörte es in den Palästen von Laurentum widerhallen .... und ein unendlicher, nicht zu bewältigender Kummer erfüllte meine Seele, aufgelöst in Tränen stürzte ich aus der Kirche ... (Brief von Hector Berlioz an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein, 20. Juni 1859).

[1] Dies Wort ist von J. J. Weiß.

alle Schmerzen, alle Begeisterung, die Berlioz empfindet. Alle seine Schriften sind von Virgilschen Zitaten durchzogen. Von dem lateinischen Dichter ist sein erster Aufsatz „Orpheus' Tod" inspiriert und ebenso sein letztes Werk: „Die Trojaner".

Berlioz hat leider auch sehr diesen barbarischen Fetisch geliebt, den die Künstler dazumal Shakespeare nannten; sie hatten aus den Übersetzungen von Letourneur gelernt, daß der englische Poet, den Voltaire haßte, die Regel der Dreieinigkeit ignorierte, daß er die Bühne mit Phantomen bevölkerte und den Kalauer in die Tragödie eingeführt hatte.

Die Shakespeareomanie der französischen Romantiker ist eine der wunderlichsten Mystifikationen der Literaturgeschichte. Berlioz selbst hat uns darüber Geständnisse gemacht, die man nicht vergessen sollte. Er hatte mit ungeheurer Erregung einer Vorstellung von Romeo und Julia beigewohnt, die seinerzeit eine englische Truppe, deren Mitglied Miß Smithson war, in Paris gab. „Ich muß dazu bemerken," sagt er, indem er diese Stunde seines Lebens schildert, „daß ich damals kein einziges Wort englisch konnte und Shakespeare nur durch den Nebel der Übersetzung von Letourneur durchschimmern sah und infolgedessen das poetische Gewebe nicht erkannte, welches diese wundervolle Schöpfung wie in ein goldenes Netz hüllt. Unglücklicherweise geht es mir heute beinahe noch ebenso. Es ist weit schwieriger für einen Franzosen, die Tiefen im Shakespeareschen Stil zu ergründen, als für einen Engländer, die Feinheiten und Originalität bei La Fontaine und Molière zu fühlen. Unsere beiden Dichter sind zwei reiche Kontinente. Shakespeare ist eine Welt." Gleich den andern Romantikern verehrte er also diesen unbekannten Shakespeare. Shakespearisch ist für ihn wie bei den andern das Wort, welches alles entschuldigt. Shakespearisch sind die schmetternden Effekte, denen zu Liebe er die Klänge im Orchester verzehnfacht; Shakespearisch auch die Zudringlichkeit des Kolossalen und Titanenhaften; Shakespearisch das Gemisch vom Erhabenen und Lächerlichen in der Symphonie; Shakespearisch vor allen Dingen diese Verachtung alles Hergebrachten, das unkluge Bestreben, Klänge, Farben und Literatur verquicken zu wollen.

In seinen ersten Werken ist die romantische Leidenschaft fast Alleinherrscherin; aber sie vermag nicht, ihnen die Feinheit, Eleganz und Virgilsche Zartheit zu nehmen. Die »scène aux champs« in der »Symphonie Fantastique«, der Eingang zu Fausts Verdammnis sowie andere Fragmente sind ein Zeugnis für die Zähigkeit seiner Vorliebe für Klassik.

Dann plötzlich eines Tages in einer Art Umkehr, die in der Mitte des Lebens den Menschen seiner wahren Natur wieder zuzuführen pflegt, zu den Instinkten, die er von seiner Rasse, seiner Familie ererbt hat, wandte Berlioz sich wieder von der Romantik ab. Damals komponierte er »l'Enfance du Christ«, „Beatrice und Benedict", die „Trojaner": unbewußt kehrte er in seine wahre Bahn zurück. Als er »l'Enfance du Christ« aufführen ließ, wollten einige behaupten, er habe seinen Stil und seine Art geändert. Berlioz zuckte die Achseln darüber und schrieb: „Ich würde »l'Enfance du Christ« vor zwanzig Jahren ebenso komponiert haben." Möglich, daß er es hätte schreiben können; aber er hatte die »Symphonie Fantastique« geschrieben! Nie war ein Künstler sich weniger der Antriebe seines Genies bewußt als er. Niemals wurde er sich klar darüber, daß seine Geschmacksrichtung und sein Empfinden im steten Kampfe miteinander lagen. Er litt in tragischer Weise unter diesem Konflikt, ohne sich der Ursache seines Leidens bewußt zu sein. Wie viele romantische Dichter und Künstler erlitten dieselben Qualen, weil sie in einem Augenblick von Trotz den Schrei ihrer innersten Natur nicht hören wollten. Wie viele mußten sich den Vers von Racine wiederholen:

Hélas! en guerre avec moi-même
Où pourrai-je trouver la paix?

Den Frieden, nämlich den glücklichen Einklang aller Fähigkeiten der menschlichen Seele unter dem Gesetze der Tradition.

André Hallays.

Vorwort.

Der Titel dieses Bandes: „Die Musiker und die Musik" wurde schon zu Lebzeiten von Berlioz für eine Sammlung von Artikeln gewählt, doch blieb es beim Plan bestehen. Das Buch, welches wir heute dem Publikum vorlegen, enthält einige der Feuilletons, die in den Jahrgängen 1835—1863 im Journal des Débats veröffentlicht worden sind. Eine große Anzahl der Feuilletons, die Berlioz schrieb, sind bereits gesammelt und herausgegeben worden, teils als Sammlung, teils in Fragmenten, wie in „A travers Chants" in „Les Grotesques de la Musique" in „Les Soirées de l'Orchestre" und in „Les Mémoires".

Diejenigen, welche wir hier zusammenstellen, sind noch nicht wieder im Druck erschienen. Nur hier und dort findet man einige Zeilen, die schon in den früheren Bänden vorkommen. Wenn das Feuilleton, aus welchem diese Zeilen entnommen wurden, von wirklichem Interesse war, haben wir es vollständig wiedergegeben.

Wir haben es uns angelegen sein lassen, die schlagendsten Artikel herauszuwählen, die am besten Berlioz' Meinung über die Musik und die Musiker wiedergeben. Wenn man wissen will, wie er über die von ihm bevorzugten Meister urteilte, über Beethoven, Gluck, Weber und Spontini, so muß man sich an „A travers Chants" oder an die „Soirées de l'Orchestre" halten. Wir erachteten es als angebracht, hier zwei Feuilletons über Mozart wiederzugeben, da die übrigen Sammlungen nur einen unvollkommenen Begriff von dem Urteil des Kritikers über den Verfasser des „Don Juan" geben. Alles übrige der vorliegenden Veröffentlichung ist lediglich den Zeitgenossen von Berlioz gewidmet.

Es konnte nicht in Frage kommen, alle Musikkritiken wiederzugeben, die im Laufe seiner zwanzigjährigen Tätigkeit als Kritiker im „Journal des Débats“ veröffentlicht wurden. Niemand hätte heute mehr das mindeste Interesse für all die totgeborenen Opern, die Berlioz seinerzeit Revue passieren lassen mußte. Wir haben uns daher auf die Werke solcher Komponisten beschränkt, die sich noch heute eines Rufes erfreuen.

Wir fühlten uns aber nicht berufen, gewisse Nachlässigkeiten im Stil zu verwischen, die Berlioz sicher hätte verschwinden lassen, wenn er diese Artikel, die von einem Tag auf den andern geschrieben wurden, selbst gesammelt und herausgegeben hätte.

Mozart.

Don Juan.

15. November 1835.

Gestern abend hat man in der Oper Don Juan gegeben.

Ich werde keine Analyse darüber machen. Gott behüte! Zu viel Gelehrte, Kritiker, Musiker, Poeten, oder Poet und Musiker zugleich (wie Hoffmann zum Beispiel) haben dies ausgiebige Thema behandelt, so daß es auf diesem Felde keine Ähren mehr zu sammeln gibt. Ich werde mich beschränken auf einige Allgemeinbegriffe über diese ewig junge, ewig mächtige Schöpfung, die stets im Vorpostengefecht der musikalischen Zivilisation steht, während andere, die nicht halb so alt sind, längst als vergessene Leichname in den Gräbern der Zeit vermodern, oder mit gebrochener Stimme, deren man kaum achtet, um Erhörung flehen.

Als Mozart seinen Don Juan schrieb, war er sich wohl bewußt, daß der Erfolg eines solchen Werkes ein langsamer sein werde, ja daß vielleicht nicht einmal der Autor ihn erleben werde. Er sagte oft, wenn er von Don Juan sprach:

„Ich habe ihn für mich und einige Freunde geschrieben."

Mozart hatte Recht, nur auf die kleine Zahl fortgeschrittener Musiker seiner Epoche zu hoffen. Die Kälte des großen Publikums gegenüber diesem musikalischen Monument, welches er errichtet hat, bewies es zur Genüge. Und so ist es heute noch, denn wenn Mozarts Überlegenheit in Frankreich keine Widersacher findet, so darf man nicht etwa in dem wahren Verständnis des Laienvolkes die Ursache suchen, sondern in dem Einfluß, den das stets gleichbleibende Urteil hervorragender Künstler aller Nationen ausgeübt hat; ein Urteil, das sich schließlich dem Geist der Menge mitteilte

wie ein religiöses Dogma, über welches man keine andere Meinung haben darf — wo Zweifel ein Verbrechen wäre.

Dennoch kann der Erfolg von „Don Juan" in der Oper — ein Kassenerfolg — wenn man will, als die Manifestation eines sichtlichen Fortschrittes in unserer musikalischen Erziehung betrachtet werden.

Er beweist klar, daß ein großer Teil des Publikums schon fähig ist, ohne Langeweile eine sehr durchdachte Musik zu genießen, die mit großer Gewissenhaftigkeit geschrieben, mit Geschmack und Würde instrumentiert, stets ausdrucksvoll dramatisch und wahr ist; eine freie, stolze Musik, die sich nicht in Servilität vor dem Publikum beugt, sondern die Anerkennung einiger erhabener Geister (um mit Shakespeare zu reden) dem Beifall eines ganzen Saales voll gewöhnlicher Zuhörer vorzieht. Ja die Zahl der Eingeweihten ist heute groß genug, so daß ein Mann von Genie nicht mehr genötigt ist, sein Werk zu verstümmeln, zu verkleinern, um es den Zuhörern anzupassen. Die Majorität der Stammgäste in unsern lyrischen Theatern steht, das ist wahr, noch unter dem Einfluß sehr enger Ideen, aber nach und nach werden diese Ideen von selbst ihre Macht verlieren und in der Unsicherheit, in welche sie durch den fortgesetzten Verlust ihrer Illusionen geraten, werden diese Nachzügler sich schließlich blindlings auf das Wort jener verlassen, die ihnen auf dem Wege des Fortschrittes vorangegangen sind. Gewisse Partien großer Kompositionen werden für die Menge noch einige Zeit dunkel bleiben, aber sie ist doch schon dahin gelangt, diesen Hieroglyphen nicht alle Bedeutung abzusprechen und verzweifelt nicht, eines Tages den Sinn derselben zu erfassen. Man beginnt zu begreifen, daß es in der Musik einen Stil gibt, gerade wie in der Poesie, und daß es folglich eine Hintertreppenmusik wie eine Hintertreppenliteratur gibt, Opern für Grisetten und Soldaten, wie Romane für Köchinnen und Stallburschen. Durch diese Folgerungen wird man allmählich dahin gelangen, einzusehen, daß es nicht genügt, wenn ein Musikstück eine angenehme Wirkung auf das Gehör ausübt, sondern daß es außerdem andere Bedingungen erfüllen muß, ohne welche die musikalische Kunst nicht viel höher stehen würde als die Kochkünste eines Carême und Vatel.

Man wird begreifen, daß — wenn es lächerlich wäre aus dem Orchester auch nur das geringste Instrument entfernen zu wollen, weil alle eine interessante Wirkung hervorzubringen vermögen, wenn sie richtig und weise angewandt werden — es noch hundertmal lächerlicher wäre, wenn man mit dem Orchester spielen wollte, wie mit einem abgedämpften Klavier; wenn man alle Töne, ohne Unterschied des Charakters hören müßte, ohne Rücksicht auf Melodie, Harmonie und dramatische Anforderungen, die dadurch vernichtet werden ohne Mitleid für empfindliche, beleidigte Ohren. Man wird einsehen, daß es monströs wäre, Fräulein Taglioni auf der Bühne unter dem Blöken der Ophikleïden erscheinen zu lassen oder inmitten eines Trommelwirbels; daß solche barbarische Instrumentation, die wohl für den Auftritt von Zyklopen paßt, ein blöder Unsinn wäre, wenn man sie bei dem Tanz der graziösesten aller Sylphiden anwenden wollte; daß es nicht minder sonderbar wäre, wenn die Piccoloflöte in der dreigestrichenen Oktave eine Baßstimme begleiten, oder heiter hineinspielen würde in den Gesang der Priester, die an einem Grabe knien. So wird man die schlechten Folgen einer solchen Seiltänzermusik einsehen. Wie will man denn in der Tat auf solche Weise mächtige Effekte hervorbringen? Wo könnte ein gewissenhafter Musiker die Mittel finden, gewisse Nuancen zu erzielen, ohne die es überhaupt keine Musik gibt?

Will er im Orchester eine erschreckende, grandiose, furchtbare Stimme ausdrücken, so sind die Posaunen, die Ophikleïden, die Trompeten und die Hörner da. Er setzt sie in Tätigkeit ... Dennoch haben sie nicht den gewünschten Eindruck auf das Publikum; das Geräusch dieser Menge von Blechinstrumenten ist weder erschreckend noch grandios. Das Publikum hört bei der Begleitung eines Liebesliedes oder eines Hochzeitsreigens jeden Tag ähnliches; es ist daran gewöhnt, und der Effekt mit welchem der Musiker rechnete, der aber nichts außergewöhnliches hat, fällt den Leuten gar nicht auf.

Wenn der Autor dagegen eine sanfte, zarte Instrumentation braucht und die dramatische Handlung nicht gerade im höchsten Grade packend ist, so seien Sie versichert, daß ein Auditorium, welches gewöhnt ist, daß man seine Unterhaltungen mit dem Lärm der Posaunen

deckt, nicht das nötige Maß von Aufmerksamkeit zollen wird um diese Musik zu schätzen.

Darum glaube ich, wäre es Torheit gewesen, hätte man vor dem Erscheinen von Robert der Teufel und dem zweiten Akt aus Wilhelm Tell in der Opéra auf einen brillanten Erfolg von Don Juan gerechnet. Die Empfindsamkeit des Publikums war eingeschlafen; dem glücklichen Einfluß dieser beiden Modelle, denen die Kunst der Reichhaltigkeit in der Instrumentation eigen ist, verdanken wir, daß das Publikum aus seiner schlaffen Trägheit aufgerüttelt wurde.

Kurz und gut, Mozart kam im richtigen Augenblick.

Unglücklicherweise hat man es für nötig befunden, im Don Juan Tanzweisen einzuführen, die man aus da und dort herausgerissenen Stücken von Mozartschen Werken gebildet hat, verzerrt, verstümmelt, verrenkt und nach einer Methode instrumentiert, die nach meinem Gefühl im grellen Gegensatz steht zu allem Begriff von Musik und Kunst; ohne dies hätte der durchweg reine Stil dieser erhabenen Partitur, der schonungslos mit allen Gewohnheiten aufräumt, die das Publikum seit zehn Jahren angenommen hatte, allein diese wichtige Revolution zustande gebracht. Und bedenken Sie wohl, daß nur Mozart die Verantwortlichkeit eines solchen Versuches auf sich nehmen konnte.

Man hat noch nicht zu behaupten gewagt, daß sein Orchester ärmlich, oder sein melodischer Stil veraltet sei; sein Name hat für die Wissenden, wie für die Unwissenden, für die jungen Komponisten, wie für die alten Meister seinen glänzenden Ruf behalten. Man konnte daher ohne Furcht, sich den Tadel zuzuziehen, altes Zeug auszugraben, eine Oper wieder aufführen, die sowohl in ihrem Ensemble wie in den Einzelheiten eine blutige Kritik ist auf das Verfahren, welches die moderne musikalische Schule adoptiert hat: ein Versuch, der dagegen bei einem neuen Werke ungeheuer unvorsichtig gewesen wäre.

„Das ist eine sehr fade Musik," hätte man von allen Seiten gerufen, „die Orchestration ist recht dürftig, sie entbehrt aller Kraft, allen Schwunges."

Und das lediglich, weil die große Trommel nicht immer hineindonnert und von einem Tambour flankiert wird, von ein paar

Schallbecken, Zimbalen und dem Triangel in Begleitung der ganzen brillanten Kohorte von Blechinstrumenten.

Ah Unselige! wißt Ihr denn nicht, daß Weber der großen Trommel niemals gestattete, sich in sein Orchester einzudrängen; daß Beethoven, dessen Kraft Ihr hoffentlich nicht in Abrede stellen wollt, sie nur ein einziges Mal gebraucht hat, auch daß sich weder im Barbier von Sevilla noch in andern Werken von Rossini eine einzige Note davon findet!

Wenn jedes Orchester, das dieses groben Hilfsmittels entbehrt, euch nun schwach und dürftig erscheint, so klagt die an, die euch durch den Mißbrauch kräftiger Mittel so abgestumpft haben; und schenkt dem Komponisten mehr Aufmerksamkeit, der hellsehend genug ist, die wahre Ursache der Kraft seiner Kunst zu erkennen, so daß er zum „Lärm" nur bei seltenen und außergewöhnlichen Gelegenheiten seine Zuflucht nimmt.

Was man heute für Mozart tut, davon sei hier nur als Beweis erwähnt, mit welch andächtigem Stillschweigen man in der Opéra der Szene von der Statue folgt, die im Théâtre Italien in der Regel das Signal zum allgemeinen Aufbruch ist.

Da ist keine Primadonna mehr oder ein Tenor mit berückender Stimme, um der eleganten Welt in den Logen eine Gesangsstunde zu geben; es handelt sich nicht mehr um ein Duett »à la mode«, worin die beiden Virtuosen ihre Künste entfalten können, es ist nichts weiter als ein Totengesang, eine Art Rezitativ, aber von erhabener Größe in seiner Wahrheit und Kraft.

Und da die Instrumentation der vorhergehenden Akte mit Verständnis und Mäßigung behandelt wurde, so folgt daraus, daß wir bei der Erscheinung des Geistes und dem Ton der Posaunen, die seit langem nicht mehr gehört wurden, in eisigem Schreck erstarren, daß ein einziger Schlag der Pauken, der dann und wann in die düstere Harmonie hineingellt, das Haus zu erschüttern scheint. Diese Szene ist so außergewöhnlich, der Künstler hat hier solche Wunder gewirkt, daß sie den Schauspieler, der die Rolle des Komthur spielt, stets erdrückt; unsere Einbildungskraft ist hier in so hohem Maße gesteigert, daß zehn Stimmen wie die von Lablache nicht ausreichend erscheinen für solche Akzente.

Anders steht es um die rasenden Angstrufe, die Don Juan ausstößt unter den eisigen Griffen des marmornen Kolosses. Da der ruchlose Verführer der Donna Anna nichts weiter als eine menschliche Kreatur ist, so verlangt unser Geist nur menschliche Akzente, und vielleicht ist es gerade diese Szene vor allen andern, in dieser so mannigfaltigen Partie, die der Schauspieler meistens am besten wiedergibt. Wenigstens schien es uns so bei Garcia, Nourrit und Tamburini.

Die Rolle des Octavio ist durch die entmutigende Vollkommenheit, mit der Rubini die berühmte Arie: »Il mio tesoro« singt, für andere fast unzugänglich geworden. Ich zitiere diese Arie nur, weil man der Art, in welcher er die übrige Partie ausführt, nicht die gleiche Vollkommenheit zuerkennen kann. In den Ensemblesätzen und im Duett des ersten Aktes scheint Rubini sich ganz verdrängen zu lassen; die große Anzahl von Sätzen, die in der Baß- oder wenigstens in der Mittellage liegen, müssen allerdings ein wirkliches Hindernis für die Entfaltung dieser wunderbaren Stimme sein, die dazu geschaffen scheint, über allen andern zu herrschen, statt sie zu begleiten.

Die Folge davon ist, daß dies Duett gewöhnlich in der Oper viel mehr Erfolg hat als im Théâtre Italien. Wir müssen allerdings sagen, daß dieser Unterschied besonders durch Mlle. Falcon bewirkt wird. Mlle. Grisi liebt Mozart kaum und spielt die Donna Anna nur mit Unlust; in Italien, wo Don Giovanni sich niemals das Heimatrecht erwerben wird, konnte sie allerdings nicht lernen, diese Musik zu schätzen.

Mlle. Falcon singt sie hingegen mit Liebe und Leidenschaft, das merkt man an der Erregung, von der sie beherrscht wird, an dem Zittern ihrer Stimme bei gewissen ergreifenden Stellen, an der Energie, mit der sie manche Töne hinausschmettert, an der Gewandtheit, mit der sie sich bemüht, verschiedene Stellen des Gemäldes zu beleuchten, welche die meisten ihrer Rivalinnen im Schatten lassen.

Ich habe Fräulein Sonntag nicht als Donna Anna gehört, aber von allen andern Sängerinnen, die ich in dieser schwierigen Partie sich habe versuchen sehen, erscheint mir Mlle. Falcon unstreitig in jeder Hinsicht als die beste.

Ich werfe ihr nur die Art der Vokalisation vor, die sie für die Phrasen adoptiert hat, die aus diatonischen Gruppen gebildet sind, in welchen sich die Noten je zwei und zwei verbinden, wie in ihrem Duett mit Octavio im ersten Akt. In solchem Fall betont Mlle. Falcon so stark die erste Note von jedem „Gruppetto", daß die zweite Note dadurch fast erstickt wird und daß bei einer gewissen Entfernung aus dieser Ungleichheit eine ganz andere Wirkung entsteht, als die Sängerin erwartet und die ungefähr der Phraseologie der Hörner analog ist, wenn diese alternierend einen offenen und einen gestopften Ton nehmen.

So wiedergegeben, verliert die Stelle, die ich soeben in dem Duett aus Don Juan erwähnt habe, sehr an Kraft, anstatt dabei zu gewinnen. Wenn man Mlle. Falcon dies nicht sagt, so ist es unmöglich, daß sie es bemerkt, da die Wirkung aus der Nähe nicht dieselbe ist.

Ich kann die überwältigende Ausführung des großen Finale bei den ersten Vorstellungen nicht mit Stillschweigen übergehen. Die Sorgfalt, die man darauf in den Generalproben verwendete und die Sicherheit, die jeder einzelne Chorist erlangt hatte durch eine bis ins kleinste ausgearbeitete und wohl geleitete Einstudierung der Partien, sind nicht die einzigen Ursachen dieses Resultates. Alle Solosänger der Oper, die nicht beschäftigt waren, hatten gebeten im Finale als Choristen zu figurieren; diese außergewöhnliche Vermehrung der Stimmenzahl, der warme Vortrag dieser Hilfstruppe, die wahre Begeisterung, die einige empfanden und die sich der Masse mitteilte, alles das trug dazu bei, daß dieses Musikstück in der Oper zu einem Wunder stimmlicher Aufführung wurde. Da übrigens das Orchester von Mozart trotz all seines Reichtums und seiner Kraft niemals den Gesang erdrückt, so hat man endlich sehen können, wozu ein solcher Chor, so ausgeführt, imstande ist.

Das heiße ich dramatische Musik!!!

Die Zauberflöte

und

Les Mystères d'Isis.

Die Zauberflöte ist vielleicht dasjenige Werk von Mozart, aus welchem einzelne Stücke am meisten bekannt und verbreitet sind, von dem jedoch die Partitur am wenigsten geschätzt wird; sie erzielte jedenfalls nur einen sehr mäßigen Erfolg in Paris, als die deutsche Truppe vor sechs oder sieben Jahren die Oper im Théâtre Favart aufführen wollte. Und dennoch gibt es kein Konzert, bei welchem man nicht Fragmente daraus spielt; die Ouverture ist ohne Zweifel eine der meist bewunderten; der religiöse Marsch fehlt bei keiner protestantischen Kirchenzeremonie; mit Hilfe einiger Verse ist sogar aus dieser Instrumentalmusik eine Hymne geworden, die in England von tausend Kindern gesungen wird; die kleinen Weisen sind seit langem populär und haben allen Variationenfabrikanten als Thema gedient, zur größten Freude der Amateure für Flöte, Gitarre, Klarinette und Fagott ... diese Lepra der modernen Musik! ... aus einigen anderen Stücken, obgleich sie nichts weniger als tanzartig waren, hat man sogar ein Ballett gemacht. Und doch wird man kaum erraten, welche Summe Mozart aus dieser Partitur gezogen hat, die, noch ehe sie zu uns kam, das Vermögen von dreißig Theatern gemacht hat, und den Direktor, der das Stück erworben hatte, vom Ruin rettete ... Sechshundert Francs! nicht mehr und nicht weniger! Das ist genau der Preis, den die Verleger einem unserer Romanzenschreiber à la mode für eine einzige Romanze zahlen, das verdienen Rubini und Mlle. Grisi in zehn Minuten, wenn sie zwei Arien von Vaccaï singen. Armer Mozart! wahrhaftig, um sein Elend voll zu machen, fehlte nur noch, daß man sein göttliches Werk den „Anforderungen der französischen Bühne anpaßte" und das mußte er erleben!

Die große Oper, die einige Jahre vorher so hochmütig verweigert hatte, ihm ihre Tore zu öffnen, die Oper, die für gewöhnlich so stolz war auf ihre bahnbrechenden Leistungen, so stolz auf

ihren Titel: „Königliche Musikakademie!“ die Oper, die es bis dahin unter ihrer Würde erachtet hatte, ein Werk aufzuführen, welches schon auf einem anderen Theater erschienen war, war dahin gelangt, sich glücklich zu schätzen, eine Übersetzung der Zauberflöte einzustudieren! Wenn ich Übersetzung sage, so ist das nicht das richtige Wort, ich müßte es Pasticcio nennen — ein verstümmeltes, abgeschmacktes Pasticcio, das sich unter dem Namen »Mystères d'Isis« auf dem Repertoire gehalten hatte. Fi donc, eine Übersetzung! Können etwa die französischen „Anforderungen“ die einfache Übersetzung eines Libretto zulassen, welches eine so herrliche Musik inspiriert hatte? Und überdies, wenn ein Direktor geruht, einem fremden Autor die Ehre zu erweisen, ihn seinem Publikum vorzuführen, muß man ihn da nicht immer mehr oder minder verbessern, sei er nun Dichter oder Musiker, heiße er Shakespeare, Goethe, Beethoven oder Mozart! Muß man den Autor nicht ein bischen zivilisieren? Man hat ja soviel Geschmack bei uns, soviel Geist und Genie, sogar in den meisten unserer Theateradministrationen, daß solche Barbaren sich glücklich schätzen können, in so gute Hände zu kommen. Es gibt in Paris, ohne das man es ahnt, eine Menge Leute, die gerade so begabt sind, was schöpferische Kraft anbelangt, wie Mozart, Beethoven, Schiller, Goethe oder Shakespeare; mehr als ein Souffleur wäre imstande, Faust, Hamlet oder Don Carlos geschrieben zu haben! Mancher unter den Klarinett- und Fagottspielern hätte „Fidelio“ oder „Don Juan“ zustande bringen können; wenn sie es dennoch nicht taten, so war das von ihrer Seite nur Indolenz, Faulheit, Ruhmesverachtung, was weiß ich? Kurz und gut, sie haben nicht gewollt! Man konnte daher nicht ohne große Abänderungen, sowohl im Text wie in der Musik, im Opernhause eine deutsche Partitur von Mozart einführen. Die Folge war, daß man das schöne Drama machte, welches Sie ja kennen, dieses „Gedicht“ »Les Mystères d'Isis« ist in der Tat ein Mysterium, das niemals jemand enthüllt hat. Als dies Meisterwerk dann gehörig zurechtgezimmert war, ließ der Direktor der Oper, in der Meinung einen Geniestreich auszuführen, einen deutschen Musiker zu seiner Hülfe kommen, der nun seinerseits die deutsche Musik zurechttischlern mußte. Ein Franzose, ein Italiener oder ein Eng-

länder, der sich zu dieser ruchlosen Aufgabe hergegeben hätte, wäre in unsern Augen nichts weiter als ein armer Teufel, bar jedes Gefühls für wahre Kunst, ein Handlanger, dessen Intelligenz nicht ausreicht, die Ehrfurcht, die man dem Genie zollt, zu erfassen. Aber ein Deutscher, der zum mindesten aus nationalem Stolz Mozart wie einen Gott verehren sollte, ein Musiker! (es ist allerdings wahr, daß dieser Musiker nichts als unglaubliche Plattituden unter dem Namen „Symphonien" geschrieben hat) wagt es, sich mit brutaler Hand an einem solchen Meisterwerk zu vergreifen! Er errötet nicht, es zu verstümmeln, es zu beschmutzen, es auf tausend Arten zu schänden! Das wirft wahrhaftig alle Begriffe von Ehre über den Haufen. Und Sie sollen sehen, wie weit dieser Elende seine Schändungen getrieben hat. Ich zitiere nichts als strikte Tatsachen, da ich die beiden Partituren vor Augen habe.

Die Ouvertüre der Zauberflöte endet sehr lakonisch: Mozart begnügt sich damit, dreimal den tonischen Akkord anzuschlagen — das ist alles. Um sie den »Mystères d'Isis« würdig zu machen, hat dieser Tischler-Arrangeur vier Takte dazu geschrieben und wiederholt auf diese Art, dreizehmal hintereinander denselben Akkord, nach der geistreichen und sparsamen Methode der Italiener, die auf solche Weise eine Oper verlängern. Die erste Arie von Sarastro (O Isis und Osiris) wie man weiß eine Baßpartie und zwar seriöse Baßpartie, ist hier mit dem Sopran vom Chor gebildet (Per voi resplende il giorno) und bereichert durch vier Takte, die wir dem Genie des Tischler-Arrangeurs verdanken. Darauf wird es vom ganzen Chor wiederholt, aber gleichfalls mit etlichen, bemerkenswerten Korrekturen und vollständiger Weglassung der Flöten, Trompeten und Pauken, die im Original so trefflich angewandt sind. Die Instrumentation von Mozart von einem solchen Menschen verbessert! ist das nicht die lächerlichste, unerhörteste Frechheit, die man sich denken kann?

An anderen Stellen gibt sie sich auf andere Weise kund. Hier ist es nicht mehr das Orchester, das unser Handlanger zurechtgehobelt hat, sondern die Melodie, die Harmonie und Zeichnungen in der Begleitung. Wir finden die ersten Spuren davon in der göttlichen Arie, die vielleicht die schönste Seite ist, welche Mozart

je geschrieben hat — die Stelle, wo Sarastro den tiefen Frieden schildert, der den Eingeweihten des Isistempels zuteil wird. Am Schluß des letzten Satzes: „nehmt sie in euren Wohnsitz auf", setzte dieser Handwerker C, C, A an Stelle der beiden Baßnoten C und F, auf welche die Stimme des Priesters mit einer so friedensvollen Majestät herabsteigt. Außerdem ist die Bratschenpartie geändert und die Akkorde, von denen Mozart nur je zwei in einen Takt geschrieben hat, die von kleinen vollbeabsichtigten Pausen unterbrochen werden, sind hier durch sechs Noten in den Violinen ersetzt und noch bereichert durch zwei aushaltende Hörner, an die der Komponist nicht gedacht hat.

Weiterhin hat er den Chor der Sklaven: „Das klinget so herrlich ..." mitleidslos verstümmelt; er dient ihm dazu, eine Arie zu fabrizieren, die trotz alledem noch entzückend bleibt: »Soyez sensibles à nos peines«; an anderer Stelle hat er das Duett: „Bei Männern, welche Liebe fühlen ..." in ein Trio „verbessert" und da die Partitur der Zauberflöte vermutlich seiner Gier noch nicht genügte, sättigte er sie auf Kosten von „Don Juan" und „Titus".

Die Arie: »Quel charme à mes esprits rappelle« ist aus Titus entnommen, aber nur das Andante. Das Allegro war offenbar nicht nach dem Geschmack unseres »Uomo capace«; er riß es heraus und „ersetzte" es durch ein anderes, eigener Komposition, in welchem nur Fetzen des Mozartschen Allegro vorkommen. Sollte man es für möglich halten, was dieser Herr aus dem berühmten: »Fin ch' an dal vino« machte? aus diesem Meisterstück übersprudelndster, leichtsinnigster Laune, in welchem sich der ganze Charakter des Don Juan wiederspiegelt? ... Ein Trio! ... Ein Trio für eine Baß- und zwei Sopranstimmen, die unter anderen Niedlichkeiten folgende Strophen singen:

— Heureux délire!
— Mon cœur soupire!
— Que mon sort diffère du sien!
— Quel plaisir est égal au mien!
— Crois ton amie,
— C'est pour la vie
— Que mon sort va s'unir au tien. (bis) ..

— O douce ivresse
— De la tendresse!
— Ma main te presse,
— Dieu quel grand bien!

So zugerichtet: ausstaffiert wie ein Affe, mit lächerlichem Flittergold behangen, ein Auge ausgerissen, ein Arm verrenkt, ein Bein gebrochen — in solchem Zustande wagte man es dem „feinfühligen", „anspruchsvollen" französischen Publikum den größten Musiker der Welt vorzuführen, indem man sagte: seht das ist Mozart!

Elende! Ihr könnt von Glück sagen, daß ihr es nur mit braven Leuten zu tun hattet, die nicht arges ahnten und euch aufs Wort glaubten; wenn ihr zwanzig Jahre gewartet hättet, um euer Meisterstück zu vollführen, so kenne ich jemand, der euch ein wütendes Dementi in den Weg geschleudert hätte!

Wir haben uns stets in Frankreich eingebildet, daß wir die Musik sehr lieben; hoffen wir, daß diese Ansicht heute besser begründet ist, als zurzeit, da man Mozart auf diese Art in der Opéra vierteilte. Aber solange eine Nation imstande ist, dergleichen Profanationen zu dulden, ist dies ein offenbares Zeichen, in welch barbarischem Zustande sie sich noch befindet, und alle Prätentionen auf Verständnis von Kunst sind im höchsten Grade lächerlich.

Ich habe den Schuldigen,[1] der sich über seine Lumpen den reichen Mantel des Königs der Harmonie hängte, nicht genannt und zwar mit Absicht: er ist seit langem tot; Friede seiner Asche! ... es wäre überflüssig seinem Namen auch nur irgend eine Berühmtheit zu geben; ich wollte nur hervorheben, mit welcher Intelligenz während langer Zeit bei uns die Interessen der Musik gewahrt worden sind, und die Konsequenzen eines Systems zeigen, das dahin neigt, das Szepter der Kunst in die Hände solcher Leute zu legen, die sich desselben nur bedienen, um Geld zu machen; die stets bereit sind, bei der geringsten Aussicht auf Verdienst den Gedankenschacher zu ermutigen, und die für einige Taler, um mit Victor Hugo zu reden:

— »feraient corriger Homère et gratter Phidias.« —

[1] Er hieß Lachnith.

Cherubini.

Biographische Skizze.

20. März 1842.

Das Leben dieses großen Komponisten kann jungen Künstlern in jeder Beziehung als Muster dienen.

Cherubini machte lange und geduldige Studien, seine Arbeiten waren zahlreich, seine Feinde mächtig. Zu der Unbeugsamkeit seines Charakters und der Zähigkeit seiner Überzeugungen kam noch ein sehr würdevolles Auftreten, das man nicht oft, man muß dies leider zugeben, bei Künstlern, selbst bei den bedeutendsten findet.

In Florenz zu Ende des Jahres 1760 geboren, wurde er schon von seinem neunten Jahre ab ein Schüler von Bartolomeo und Alessandro Felici und später von Bizarri und Castrucci, alles Meister, die heute gleich unbekannt sind; er vollendete seine musikalische Erziehung erst mit dem zwanzigsten Jahre, und zwar unter der Leitung von Sarti.

Der Großherzog von Toskana, Leopold II., nahm ihn alsdann unter seine spezielle Protektion, und Sarti begnügte sich als Lohn für seine Stunden damit, daß er seinen Schüler eine Unmenge Stücke schreiben ließ, die er dann in seine eigenen Werke einschaltete, ohne sich das geringste Gewissen daraus zu machen, alle Ehre für sich allein zu behalten.

Endlich mußte der Meister sich aber doch entschließen, seinen Schüler Karriere machen zu lassen; als Cherubini nun sehen durfte, daß man seinen Kompositionen unter seinem Namen Beifall zollte, schrieb er für die Theater in Italien mehrere Partituren, deren Erfolg ihm bald einen Ruf nach London eintrug.

In England war es auch, wo er »Finta principessa« und „Julio Sabino" komponierte. Einige Jahre später erschien „Iphigenia in Aulis" mit großem Erfolg auf dem Turiner Theater. Nach einer Aufführung von »Faniska« in Wien ging Cherubini nach England zurück, um dort die Konzerte in der philharmonischen Gesellschaft zu leiten.

Bei seiner Rückkehr nach Frankreich führte sein Freund Viotti, welcher damals sehr in Mode war, ihn in der eleganten Welt ein und verschaffte ihm Eintritt in beinahe allen Salons der Hauptstadt. Anfangs hatte Cherubini im Sinn für die französische Bühne zu schreiben, und Marmontel gab ihm zu diesem Zweck das Gedicht »Démophon«.

Dieses außerordentlich dramatische und vorzüglich musikalische Thema war schon einer Partitur von Vogel verhängnisvoll geworden, von der heute nichts als die pathetische Ouvertüre übrig geblieben ist. Der Erfolg von Cherubinis »Démophon« war zweifelhaft; aber die energievollen Schönheiten, die darin nicht zu verkennen waren, ließen ahnen, was man von dem Autor in diesem grandiosen, ernsten Genre erwarten durfte.

Bald darauf wurde er mit der musikalischen Leitung der Opéra Italien betraut und sah sich genötigt, im Interesse der Werke, die man dort aufführte, vielleicht auch um die Launen der Sänger zu befriedigen, wiederum sein Werk als anonymer Mitarbeiter aufzunehmen.

So führte er in verschiedenen Partituren eine große Anzahl reizender Stücke ein, von denen manche einzig und allein den Erfolg der Opern, die er auf diese Weise großmütig ausgestattet hatte, bewirkten; so: das berühmte Quartett »Viaggiatori felici« und das weniger bekannte, aber ebenso bewundernswürdige im „Don Giovanni" von Gazzaniga.

Was ohne möglichen Widerspruch beweist, daß es einen italienischen Komponisten gegeben hat, namens Gazzaniga, der eine Oper „Don Giovanni" geschrieben hat. Mozart hat auch eine gemacht.

Während Cherubini diese melodiösen Fragmente für die geschickten Virtuosen des Théâtre Italien schrieb, studierte er den Geist der französischen Schule und suchte ob es nicht möglich sei, durch

größere Anforderungen an dramatische Akzente, überraschende Modulationen und Orchestereffekte zu ersetzen, was den französischen Sängern an Geschicklichkeit abging. Die Frage wurde durch seine Oper »Lodoïska« bejahend gelöst, deren Erfolg länger und allgemeiner gewesen wäre, wenn nicht Kreutzers kleines Werk über dasselbe Thema mit dem gleichen Titel sich durch die größere Leichtigkeit der Aufführung und graziöse Armseligkeit an melodischen Formen schnell eine große Beliebtheit gesichert hätte.

Man weiß sehr wohl, daß besonders in Frankreich große, schöne Werke häufig durch andere, die nichts weiter als niedlich sind, in den Schatten gestellt werden. Dennoch erregte die »Lodoïska« von Cherubini in der musikalischen Welt eine große Sensation, die Richtung, die sie der Kunst aufprägte, die noch durch die beinahe parallelen Bemühungen von Méhul, Berton und Lesueur sekundiert wurden, führte in der französischen Schule eine ruhmvolle Aera herbei, die zu erreichen man mit Recht bisher hatte bezweifeln können.

In mehr oder minder langen Zwischenräumen folgte auf »Lodoïska« „Elisa" oder „Die Reise auf den Bernhardsberg", „Medea", „Der portugiesische Gasthof" und schließlich „Der Wasserträger", der binnen kurzem einen großen Erfolg erlebte.

In „Elisa" findet sich jener Chor der Mönche, welche unter dem Schnee die vergrabenen Reisenden suchen, leider hat man ihn nur zu selten im Konservatoriumkonzert aufgeführt; er ist so unendlich wahr charakterisiert, daß man sich beim Zuhören sagte: „Bei dieser Musik muß man mit den Zähnen klappern." In derselben Oper bewundert man mit Recht die Szene mit der Glocke: um einen einzigen Glockenton, dessen Anschlagen man von einem bis zum andern Ende des Stückes ohne Unterbrechung hört, dreht sich der Meister und zeigt uns alles was er an harmoniösen Hilfsmitteln besitzt, sowie seine seltene Geschicklichkeit, die Modulationen miteinander zu verketten und zu verweben.

„Medea" ist ein viel vollständigeres Werk als das vorhergehende. Diese Oper ist bei einer großen Zahl deutscher Bühnen auf dem Repertoire geblieben und es ist eine Schande für die unseren, daß sie hier seit langem verbannt wurde.

Dieselbe Bemerkung gilt auch für „Den Wasserträger", den man

kürzlich in einer Willensanwandlung in der Opéra-Comique aufführen wollte, aber schließlich in den Schubfächern liegen ließ, weil es „unmöglich" war, dem Autor für die Rolle des Wasserträgers den Schauspieler Henri, den er verlangte, zu bewilligen. Das sind solche Unmöglichkeiten, über die man sich totlachen könnte, aber von denen man in unseren Theatern mit einem Ernst spricht, als gelte es, Talma auferstehen zu lassen.

„Der portugiesische Gasthof" hatte weniger Glück. Diese Partitur ist nicht einmal gestochen worden, nur ein sehr interessantes Trio ist davon übrig geblieben, (es wird häufig in Konzerten gesungen) und die Ouvertüre, in welcher sich im Andante ein Kanon findet über die »Folies d'Espagne«, der in mysteriöser Färbung gehalten ist.

Kurz vor der Aufführung seiner Oper „Der Wasserträger" war Cherubini zum Unterrichtsinspektor am Konservatorium ernannt worden.

Diese Stelle war während langer Zeit die einzige, die er auszufüllen hatte; da Napoleon, wie man weiß, eine wunderliche und jedenfalls seiner wenig würdige Manier hatte, Cherubini die Antipathie fühlen zu lassen, welche er für seine Person und Werke empfand. Man hat diese Entfremdung durch einige heftige Widerreden Cherubinis zu motivieren gesucht auf ziemlich unbegründete Bemerkungen, die Napoleon über seine Musik gemacht hatte; man behauptet, der Komponist habe bei einer solchen Gelegenheit mit einer übrigens sehr begreiflichen Schroffheit geantwortet: „Citoyen Konsul, kümmern Sie sich um Ihre Schlachten, aber mischen Sie sich nicht in mein Handwerk, von dem Sie nichts verstehen."

Als Napoleon ihm ein anderes Mal seine Vorliebe für „monotone" Musik gestand, das heißt für eine Musik, die ihn „sanft einwiege", soll Cherubini geantwortet haben, allerdings mit mehr Feinheit als guter Laune: „Ich verstehe, Sie lieben solche Musik, die Sie nicht hindert an die Staatsgeschäfte zu denken."

Solche Entgegnungen liegen, wie man später sehen wird, ganz im Charakter und in der Manier von Cherubini; immerhin steht fest, daß Napoleon sich darin gefiel, das Ehrgefühl des Künstlers zu kränken, indem er sich, jedesmal wenn die Gelegenheit sich dazu bot, in überschwenglichen Lobeserhebungen über Paisiello und Zinga-

relli erging, während er Cherubini beiseite stehen ließ, wie einen mittelmäßigen Menschen und sich bemühte seinen Namen auf französische Art auszusprechen, um dadurch zu zeigen, daß er ihn nicht für würdig hielt, einen italienischen Namen zu tragen.

Erst 1805 nach der Schlacht von Austerlitz, als Napoleon erfuhr, daß Cherubini in Wien, und damit beschäftigt sei, seine Oper »Faniska« zu schreiben, rief er ihn zu sich und bezeigte ihm insofern sein Wohlwollen, als er seinen Namen nicht mehr à la française aussprach. Er beauftragte ihn sogar seine Privatkonzerte zu dirigieren und verfehlte nicht, als sie dann stattfanden, zu kritisieren und von Cherubini die lächerlichsten Dinge zu verlangen.

So wünschte er, daß die Arie des Vaters aus »la Nina« von Paisiello (eine Baßpartie) von dem Castraten Crescentini gesungen werde; Cherubini bemerkte dazu, daß der »povero« die Arie nur um eine Oktave höher singen könne. „Gut, so soll er das tun, auf eine Oktave kommt es mir nicht an", erwiderte Napoleon. Und das war ein Glück, denn der arme Kerl hätte auch mit dem besten Willen nicht anders können.

Napoleon fing wieder in Wien mit Cherubini den ewigen Streit an, den er so oft in Paris mit Paisiello und Lesueur über die Nuancen im Orchester gehabt hatte.

Dieser Schlachtenheld, dieser Kanonenvirtuose konnte es nicht leiden, wenn die Musikinstrumente sich erlaubten, ihre Stimme zu erheben; die forte, die lärmenden tutti fielen ihm auf die Nerven. Er behauptete dann, daß das Orchester „zu laut spiele" uud wenn er seine unglückseligen Kapellmeister verstehen ließ, was er unter diesem „zu laut spielen" meinte, so sahen sie sich genötigt, weder die Intentionen des Komponisten, noch den Sinn des Werkes zu berücksichtigen, sondern mußten den Musikern befehlen, ihr Spiel bis zum pianissimo herabzustimmen. Dann ließ der große Mann sich von der Musik einwiegen und träumte von Staatsgeschäften.

Napoleon hätte sich an Stelle der Chöre und des Orchesters mit einer Äolsharfe begnügen sollen. Das ist nun einmal sicher, nichts gleicht den harmoniösen Seufzern dieser Harfe so wenig, als das Orchester von Cherubini; aber der ausschließliche Geschmack des Kaisers für sanfte, ruhige, träumerische Musik hat vielleicht dazu

beigetragen, den Geist des Komponisten auf diesen Punkt seiner Kunst zu richten und ließ ihn jene interessante Form des Decrescendo finden, von welcher er uns in seinen religiösen Kompositionen so wunderbare Beispiele gelassen hat.

Niemand vor Cherubini und niemand nach ihm hat in diesem Grade die Kunst des Helldunkels und des Dämmertons besessen, dies allmähliche Abschwächen des Tones; in einigen besonders melodiösen Partien seiner Messen angewandt, hat er damit wahre Wunder religiöser Ausdruckskraft geschaffen und exquisite Feinheiten in der Instrumentation entdeckt.

Als er von Wien zurückkam, wurde Cherubini von einer nervösen Krankheit ergriffen, die seiner Familie die ernstesten Besorgnisse verursachte und ihn für jede musikalische Arbeit unfähig machte. Da ihm alles Komponieren untersagt war, faßte er eine große Liebe zu den Blumen; er trieb Botanik, dachte nur noch an seine Herbarien und studierte mit Eifer Linné, de Jussieu und Tournefort.

Diese Leidenschaft schien sogar die Krankheit, welche sie hervorgerufen hatte, zu überdauern; denn als er nach seiner vollständigen Wiederherstellung bei dem Prinzen von Chimay weilte und seine seit langem unterbrochenen Arbeiten wieder aufnehmen sollte, entschloß er sich nur auf lebhaftes Zureden seiner Wirte, eine Messe zu schreiben.

So schuf er, und fast gegen seinen Willen, seine berühmte dreistimmige »Messe solennelle«, ein Meisterstück in diesem Genre.

Nach Paris zurückgekehrt, gesund und voll Vertrauen in die schöpferische Kraft seines Genies, schrieb er „Pygmalion" für das Théâtre Italien, »Crescendo« für die Opéra Comique und „Die Abencerragen" für die Große Oper.

Aus den beiden ersten Opern kenne ich nichts, aber aus der dritten haben wir im Konservatorium diverse Fragmente gehört, die einen hohen Begriff ihres Wertes geben. Besonders die Arie, welche Ponchard so oft gesungen hat: »Suspendez à ces murs mes armes, ma bannière« ist wahrlich eines der schönsten Dinge, deren die dramatische Musik sich seit Gluck rühmen darf.

Es gibt nichts wahreres, tiefer empfundeneres und zugleich ergreifenderes. Man weiß nicht, was man mehr bewundern soll:

das Rezitativ, so voll von Leid, die trostlose und zugleich so schwärmerische Melodie des Andante, oder das Allegro im Finale, in welchem der neuerwachte Kummer dem unglücklichen Geliebten Zoraidens angsterfüllte Schmerzensrufe entreißt . . .

Cherubini improvisierte sozusagen in Gemeinschaft mit zwei anderen Komponisten zwei Gelegenheitsopern: »L'Oriflamme« und »Bayard à Mézières.« Ein einziges Stück aus »L'Oriflamme« ist uns bekannt; es ist ein Chor, den er in der ihm eigenen Kunst des Decrescendo, von der wir vorhin sprachen, komponierte. Vor acht oder zehn Jahren wurde er ziemlich oft im Konservatorium aufgeführt und verfehlte nie durch seine exquisite Feinheit und vollkommene Originalität einen lebhaften Eindruck hervorzurufen. Angesichts der wahrhaft wundervollen Wirkungen, die Cherubini aus Stimmen und Orchester zu erzielen verstand, aus der Nuance eines Pianissimo — aus der Vornehmheit des melodischen Stiles — aus der Feinheit der Orchestration, angesichts der Grazie, mit welcher seine Harmonien und Modulationen sich verketten — darf man lebhaft bedauern, daß er weit mehr in der entgegengesetzten Nuance geschrieben hat. Seine kraftvollen Stücke glänzen nicht immer durch die Eigenschaften, die sie haben sollten; das Orchester hat zuweilen, selbst in den Messen, unvermittelte Härten, die wenig zu dem religiösen Charakter passen.

Die Zeit der Restauration brachte für Cherubini eine späte Genugtuung; die Bourbonen ließen es sich angelegen sein, ihn die Rücksichtslosigkeiten Napoleons vergessen zu lassen. Bei seiner Rückkehr von der Insel Elba schien der Kaiser es indessen für seine Pflicht zu halten, ihn zum Ritter der Ehrenlegion zu ernennen. Zudem trat Cherubini, da die Zahl der Mitglieder der Akademie erhöht worden war, um dieselbe Epoche dem Institute bei. Als Martini starb, wurde er sein Nachfolger und teilte mit Lesueur das Amt eines Oberintendanten der königlichen Musik. Von da ab widmete Cherubini sich fast ausschließlich religiösen Kompositionen. Er schrieb für die Kapellen Ludwig XVIII. und Karl X. eine beträchtliche Anzahl von Gebeten, Psalmen, Motetten und Messen, von denen die zwei hauptsächlichsten allen Musikern Europas bekannt sind und viel bewundert werden. Ich meine die Krönungsmesse

Karl X. und das vierstimmige Requiem. Man stößt allerdings in der Messe auf mehrere Passagen, die im Stil jenen Fehler, von dem ich bereits sprach, tragen, und oft mehr Heftigkeit als Kraft im Ausdruck zeigen. Andere wiederum sind tadellos und überdies zeugt »la Marche de la Communion«, ein Teil dieses Werkes, von so hoher Inspiration, daß man um seinetwillen gern einige Fehler vergißt, denn diese Stelle allein macht das Werk unsterblich. Hier finden wir den mystischen Ausdruck in seiner ganzen Reinheit, die fanatische Extase der Katholiken. Wie Gluck mit seinem scharf umrissenen Instrumentalgesang, der das Gepräge einer sanften aber nicht träumerischen Leidenschaft trägt, in dem Marsch aus Alceste das Ideal des antiken religiösen Stils gefunden hat, so hat Cherubini durch seine ebenfalls instrumentale, verschleierte, ungreifbare Melodie es vermocht, in die geheimnisvollsten Tiefen der christlichen Andacht zu dringen. Der Gluckſche Marsch, in seinem tief leidenschaftlichen Ernst, seinen verzweifelten Rufen eines gemarterten Herzens, das sich nur schwer dem Willen Gottes fügt, ergreift den Zuhörer und entreißt ihm heiße Tränen; der Marsch trägt den Charakter einer poetischen, aber sinnlichen Religion. Cherubinis Komposition hingegen atmet nichts als göttliche Liebe, einen wolkenlosen Glauben und die unendliche Ruhe und Klarheit einer Seele, die vor ihrem Schöpfer steht. Kein irdischer Laut stört den himmlischen Frieden, und wenn der Marsch denen, die ihn hören, Tränen entlockt, so sind sie lind und leise, und die Träumerei, in die wir versinken, ist so tief, daß der Zuhörer bei diesem seraphischen Gesang alle Kunst und alles Erinnern an die Wirklichkeit vergißt und sich seiner Erregung garnicht bewußt wird. Wenn je das Wort „göttlich" am Platze war, so unzweifelhaft in diesem »Marche de la Communion« von Cherubini.

Das Requiem ist meiner Meinung nach in seiner Gesamtheit das Meisterwerk des Komponisten. Keine andere Komposition des großen Meisters hält den Vergleich mit dieser aus, weder an Ideenreichtum, noch Fülle der Formen und durchgehender Stilschönheit. Wäre nicht die lärmende Fuge über diese Phrase: »quam olim Abrahoe promisisti«, die gar keinen Sinn hat, so müßte man auch die stete Wahrheit des Ausdruckes rühmen. Das »Agnus« im Decrescendo

übertrifft alles, was man auf diesem Gebiet versucht hat. Das ist wahrlich das allmähliche Hinsterben eines leidenden Wesens; man sieht, wie es sich verzehrt und verlischt, man spürt seinen letzten Odem; die Arbeit dieser Partitur ist von unschätzbarem Wert; das stimmliche Gewebe ist hier gedrängt, aber klar, die Instrumentation ist farbenreich und mächtig, aber immer des Gegenstandes würdig. Es ist unnötig hinzuzufügen, daß dies Requiem weit über jenem steht, welches Cherubini vor drei Jahren für sein eigenes Begräbnis schrieb, und das heute morgen, seinem letzten Willen gemäß, in Saint-Roch aufgeführt wurde. Die allgemeine Anlage ist hierbei weniger breit, der Geist der Inspiration ist hier seltener fühlbar, dagegen tritt ein schroffer Zug und die Tendenz zum Zorn, die leider vielen Werken Cherubinis anhaftet, hier sehr stark hervor, auch sind die Ideen nicht immer von vornehmer Größe. Dennoch enthält auch diese Komposition lange Passagen von hoher Schönheit, unter anderm das »Lacrymosa.«

Cherubini hat einige Quartette geschrieben, die ausgezeichnet im Stil, aber wenig bekannt sind.

Seine letzte Oper »Ali Baba« wurde von der Bühne der Oper nach zehn oder zwölf Vorstellungen verbannt, aus jenen finanziellen Gründen, die so manches gute Werk getötet haben, seitdem die Oper ein Privatunternehmen und eine industrielle Ausbeutung geworden ist.

Nichts ist so abgeschlossen, steht so fest, als Cherubinis Überzeugungen. Besonders auf dem Gebiete der Harmonie ließ er die Möglichkeit einer Abschweifung, oder auch nur einer Erweiterung der einmal feststehenden Regeln nicht zu. Häufig hatte er deswegen Diskussionen mit dem gelehrten Professor Reicha und mit Choron, und als eines Tages ein mir bekannter systematischer Theoretiker, welcher groß war in musikalischer Theologie, deren Begründer und Anhänger er ist, hartnäckig gegen ihn argumentierte, rief Cherubini, dem es nicht gelang, seinen eigensinnigen Gegner an die Luft zu setzen, schäumend vor Wut: „gehen Sie hinaus, gehen Sie hinaus, oder ich stürze mich aus dem Fenster, und dann wird es heißen, Sie hätten mich getötet.“

Sein Temperament war im höchsten Grade kaustisch; seine Unter-

haltungen flossen über von beißenden, satyrischen Bemerkungen und scharfen, lakonischen Entgegnungen.

Als er eines Tages über den Hof der »Menus Plaisirs« schritt, während ein junger Komponist meiner Bekanntschaft ein Konzert gab, wollte jemand Cherubini veranlassen, in den Saal zu gehen, um sich die neue Symphonie anzuhören, die damals zu den lebhaftesten musikalischen Debatten Anlaß gab: „Lassen Sie mich, — erwiderte Cherubini, — ich brauche nicht mit anzuhören, wie man nicht komponieren soll!" Als ich mich ein anderes Mal, bei einer Probe der »Misa solemnis« von Beethoven, gegen die große Fuge in D-Dur ausgesprochen hatte, mit einer Offenheit, die meine sonstige Verehrung für den Meister wohl entschuldigen konnte, nahm ein Pianist — wahrscheinlich ein verdienstvoller Mann seinerzeit, der sehr viel komponiert hat, Partei für die fugischen, antireligiösen Knalleffekte Beethovens. Cherubini kam inmitten unseres Streites ins Foyer uud trotz der Zeichen, die ich meinem Gegner machte, damit er schweigen sollte, setzte er im Gegenteil die Diskussion in einer Weise fort, daß Cherubini auf uns aufmerksam werden mußte. „Was gibt es", fragte er lebhaft. „O," erwiderte der perfide Virtuose, „Herr Berlioz kann die Fuge nicht leiden." — „Ja nämlich, weil die Fuge ihn nicht leiden kann!" bemerkte Cherubini.

Er schonte selbst seine Schüler nicht, wenn er schlechter Laune war. Einer derselben ließ seine letzte Oper aufführen, und Cherubini wohnte der Generalprobe in einer Loge bei. Nach dem zweiten Akte kommt der junge Mann klopfenden Herzens zu dem Meister und wartet lange vergeblich auf ein paar freundliche, anerkennende Worte, deren man in einem solchen Fall so sehr bedarf: „Nun, verehrter Meister", fragte er schließlich schüchtern, „Sie sagen ja garnichts?" — „Ja, was zum Teufel soll ich Dir denn sagen," erwiderte Cherubini lachend, „ich höre dir schon zwei Stunden zu, und Du sagst mir auch nichts."

Diese Worte waren um so härter, als sie unrichtig und ungerecht waren; das Werk des Schülers hatte einen großen Erfolg.

Auber.

Die Krondiamanten.

Es handelt sich um falsche Diamanten, die erstrahlen sollen, als kämen sie aus den Minen von Golconda; und zwar in folgender Weise:

Wir befinden uns in Estremadura in einem Erdgeschoß, in welchem eine Bande von Missetätern haust, die sich zum Schlusse des Stückes als die Wohltäter von Portugal erweisen. Diese braven Leute fabrizieren falsches Geld, falsche Banknoten, falsches Geschmeide, sozusagen alles, was in ihr Fach schlägt. Die Berghöhlen hallen wieder von dem Lärm ihrer Werkzeuge — ohne Unterlaß wird gearbeitet. Ein Beweis, daß nicht allein der Müßiggang alle Laster erzeugt.

Nun erscheint Don Enrico, Neffe des spanischen Justizministers. Der Regen strömt hernieder! es blitzt und donnert, seine Pferde sind wild geworden, ihm blieb nur gerade soviel Zeit, aus dem Wagen zu springen, um nicht als moderner Hippolyt von seinen rasenden Rennern von Fels zu Fels geschleppt und in den Abgrund gerissen zu werden. Er erblickt eine Eremitage, eine Art Kloster und kommt, um Schutz zu suchen. Sehr erstaunt darüber, hier niemand zu finden, belustigt Don Enrico sich damit, um die Zeit totzuschlagen, eine Ballade über die Freuden der Reisen zu singen, während drei oder vier stämmige Kerle, die wenig gemein haben mit frommen Klausnern, seinen Koffer herbeischleppen und ihn ganz ungeniert öffnen. Jetzt schlägt die Vesperstunde, und aus den düsteren Werkstätten drängen sich die Arbeiter in Mengen und singen aus vollem Halse, doch nicht etwa wie in Wilhelm Tell „von der

Arbeit, Liebe und Hochzeit", sondern von der Arbeit . . . und sonst noch etwas. Nichts macht so froh als ein tätiges, geregeltes Leben und ein reines Gewissen. Das reine Gewissen besonders ist hier sehr am Platz.

Die falschen Mönche durchsuchen nun das falsche Kloster in lustigem Umhertollen bis in die kleinsten Winkel und finden schließlich unsern Reisenden, der sich seit einer Viertelstunde hinter einem Ambos verborgen hielt. Fünfzig Messer und eben soviel Hämmer erheben sich augenblicklich gegen ihn, man wird ihn zerstückeln, zermalmen; aber in diesem kritischen Moment erscheint ein reizendes Mädchen in dreifarbigem Gewande, ein flottes Barett auf dem Kopfe, den Dolch im Gürtel (Gott sei Dank! denn ich kenne nichts gemeineres, als die Sitte der ehrbaren spanischen Frauen, die ihren Dolch im Strumpfband zu tragen pflegen; man stelle sich nur die Bewegung vor, die sie machen müssen, wenn sie ihren Geliebten erdolchen wollen!), ein reizendes Räubermädchen! — und diese Venus der Zyklopen stürzt sich also zwischen sie und befiehlt, daß sie den Fremden achten, den sie nun unter ihre Obhut nimmt. Noch mehr, sie lädt ihn zum Mahle ein und heischt von dem Banditenhäuptling, einem mächtigen, rauhen Burschen namens Rebolledo, daß er ihm die Schokolade serviert. Der ergebene, fromme, mäßige Trupp zieht sich zurück, bekreuzt sich und erfrischt sich an Zigaretten und einigen Gläsern frischen Wassers. Diese ökonomische Mahlzeit ist noch nicht beendet, als ein Abgesandter angestürzt kommt, außer Atem und bleich, als hätte er seit Tagen nicht mehr getrunken und geraucht.

„Soldaten erklimmen den Berg" — ruft er — „sie haben alle Wege besetzt, sie werden die Eremitage umzingeln; keine Möglichkeit mehr ihnen zu entfliehen, wir sind verloren!" — „Bah!" erwidert Catarina (so heißt die Hauptmännin der Briganten) „bah!" ruft sie, während sie Don Enrico eine Tasse Schokolade eingießt, „beendet in Ruhe euer Mahl". Aber die guten Leute haben bei der Perspektive auf den Scheiterhaufen der Inquisition plötzlich allen Appetit verloren; dennoch hat Catarinas sichere Ruhe eine Begründung; die niedliche Hexe hat ihren Plan gemacht:

Sie verwandelt und verkleidet ihre Arbeiter in Mönche und stellt sie wie zur Prozession in zwei Reihen auf. Nun holt sie

den Schatz von falschen Diamanten herbei, der einen Wert von Hunderten von Millionen repräsentiert; sie legt ihn in einen Reliquienschrein, und so verwahrt, läßt sie ihn ehrfurchtsvoll von vier falschen Brüdern tragen; versehen mit einem Geleitsbrief, den sie in Don Enricos Koffer gefunden hat, erscheint sie vor dem Trupp der Soldaten, der niederkniet, um den frommen Zug vorbeizulassen. Don Enrico hat als Preis für das Leben, das man ihm gelassen hat, auf sein Ehrenwort geloben müssen, ein Jahr lang zu schweigen über sein Abenteuer.

Wir finden ihn wieder in einem Schloß in der Nähe von Madrid bei seinem Onkel, dem Minister, und im Begriff, seine Cousine Diana zu heiraten, die er früher ein wenig liebte, aber jetzt nicht mehr liebt, seitdem er die Ehre gehabt hat, mit Catarina — la capa di banda — zu frühstücken. Als Romanheld konnte er wohlverstanden nicht umhin, für die anmutige Fee, die ihm das Leben rettete, eine romantische Leidenschaft zu empfinden! Diana ihrerseits hegt in ihrem Herzen die klassische Liebe, die eine Erbin stets für einen andern als für den ihr bestimmten Gatten fühlt. Und dieser andere ist Don Sebastian, der Befehlshaber jener Truppe, die beauftragt war, die Falschmünzer zu arretieren und der so devot niederkniete, als sie vorüberzogen. Hieraus ergibt sich eine Aussprache von Vetter und Cousine; gegenseitige Geständnisse, Glückseligkeit der Liebenden, als sie entdecken, daß sie beide nicht für einander entbrannt sind. Diana ist überglücklich, ihrem Vetter das Wort zurückgeben zu können, und sie tut es unter der Bedingung, daß er im Moment, wo es gilt den Kontrakt zu unterzeichnen, sich weigern wird und somit den Bruch herbeiführen muß.

Schon erstrahlen die Säle des Ministers in hellstem Licht, eine glänzende Versammlung kommt, um der Hochzeit der Donna Diana beizuwohnen; es wird getanzt und gesungen.

Diana singt ein Duett mit ihrem Vetter, ein Bänkelsängerlied über die Banditen vom schwarzen Felsen, zum großen Erstaunen von Don Enrico, der darin seine eigene Geschichte erkennt. Die beiden Virtuosen sind in dem ersten Couplet höchstens zwei oder dreimal von ankommenden Gästen unterbrochen worden, oder von

Dienern, die Erfrischungen herumreichen, vom Onkel Minister, der anlangt — (gerade wie in den Pariser Salons, wo man zu musizieren vermeint), als eine schöne, unbekannte Dame durch ihr Erscheinen eine vierte Unterbrechung verursacht; ihr Wagen ist in der Nähe des Schlosses zusammengebrochen und gefolgt von ihrem Intendanten bittet die Schöne um Obdach für einige Augenblicke. Großes Liebeserschrecken seitens Don Enrico, welcher Catarina und Rebolledo wiedererkennt. Herr des Himmels! der Bandit und seine Komplice im Hause des Justizministers! Aber seine Besorgnis steigert sich noch, als Catarina die Kühnheit soweit treibt und sich erbietet, in dem viermal unterbrochenen Konzert Don Enrico zu vertreten, dem vor Angst die Stimme versagt. Sie singt die Ballade vom schwarzen Felsen und liest der Versammlung eine Zeitung vor, die ihre eigene Geschichte enthält; sie macht sich über Don Enrico und seine Furcht lustig; sie kokettiert, plaudert ausgelassen, tanzt, sie läßt ihren Intendanten mit Don Sebastian eine Partie Ecarté spielen; wenig fehlte und er hätte mit dem Minister selbst gespielt, denn der gute Mann ist durchaus nicht stolz; sie ißt Eis, trinkt Punsch; schilt lächelnd einen Kavalier aus, weil er die Garnitur ihres Kleides verdrückt, kurz und gut gebärdet sich wie toll. Als sie aus einem Seitengespräch vernimmt, daß Don Enrico, obgleich er im Begriff ist, Donna Diana zu heiraten, den Heiratskontrakt nicht zeichnen wird und zwar aus Liebe zu ihr, Catarina, zu ihr, der Abenteuerin, Schmugglerin, Falschmünzerin — zu ihr, der Mörderin, der Hauptmännin der Briganten, da erfaßt sie die Neugier, zu erfahren, ob er wirklich eines solchen Opfers fähig sei. Vielleicht spricht auch ihr wildes Herz im Geheimen zu Don Enricos Gunsten. Kurz und gut, trotz ihres Signalements, das die ganze Gesellschaft kennt, trotz der inständigen Bitten ihres Verehrers, ist sie nicht davon abzubringen, zu bleiben; sie installiert sich im Kabinett des Ministers, welcher inzwischen erfahren hat, daß Catarina in der Nähe sei und Verhaftsbefehle erläßt: und im nämlichen Augenblick, als Enrico „Nein" sagt und sich weigert, den Heiratskontrakt mit Diana zu unterzeichnen, öffnet Catarina die Tür des Kabinetts, drückt ihrem Helden die Hand und flüstert ihm zu „Gut so — auf Wiedersehen!" Dann eilt sie in den Schloßhof hinab und besteigt den Wagen des

Ministers, den dieser ihr galanter Weise zur Verfügung gestellt hat, um sie nach Madrid zu führen.

Im dritten Akte befinden wir uns in Lissabon, wo die Krönungsfeier der jungen Königin von Portugal stattfinden soll; das Gesetz heischt, daß sie in dem Augenblick, wo sie den Thron besteigt, einen Gatten erwählen muß. Der spanische Minister, welcher den Auftrag hat, die Königin zu Gunsten eines Prinzen von Spanien zu beeinflussen, ist soeben angelangt, mit ihm sein Neffe, Donna Diana und Don Sebastian. Wir sehen sie alle im Vorzimmer der Königin versammelt, woselbst sie in der Gestalt eines Grandseigneurs unsern alten Bekannten Rebolledo wiederfinden. Zu ihrer ungeheueren Verblüffung wird nur er allein von der Königin empfangen; allen anderen wird die Audienz verweigert. Als dann die Königin und der Bandit sich im tête-à-tête befinden, sagen sie sich höchst merkwürdige Dinge, von denen das Resumé folgendes ist:

Gerade als die Königin zur Thronfolge gelangt ist, steht sie ganz unter dem Banne jener quälenden Unruhen, jenes tiefen Kummers, jener bitteren, zornigen Traurigkeit, welche die Dichter und Künstler besser kennen als irgend jemand, besser besonders als irgend ein Prinz, wer er auch immer sei. In diesem Seelenzustand und um den grausamen Ängsten zu entgehen, die er verursacht, brechen einige unter ihnen mit allen Traditionen, mit ihren teuersten Sympathien, ihren innersten Überzeugungen, sie geben ihre persönliche Würde auf, ihren Glauben, ihre Hoffnung, ihr ewiges Heil; andere trotzen der Verzweiflung und bleiben dem treu, was sie ehrten und liebten, lassen die feindliche Woge vorüberfluten, halten den Atem an, um auch die folgende über sich ergehen zu lassen und enden schließlich damit, daß sie wie Robinson wund, zerschlagen und halbtot auf eine grünende Insel geworfen werden, deren Gouverneur und absoluter Besitzer und Herr sie später werden, vorausgesetzt, daß die bittere Woge sie nicht vor Ende der Prüfungszeit erstickte, was auch zuweilen vorkommt.

Nun wohl! Unsere portugiesische Prinzessin gehört zu jener Klasse von Dichtern, die Gassenhauer machen, zu den großen Musikern, die Kontertänze schreiben, zu den großen Malern und Bildhauern, die Wirtshausschilder fabrizieren und Uhren modellieren;

sie hat das Unglück, keinen Pfennig zu besitzen. Kein Geld! Kein Geld! Das ist traurig, besonders an einem Krönungstage. Was tun? Aber man muß doch leben, selbst wenn man Königin ist, und üppig leben obendrein. Anstatt ihr Schicksal mit Gleichmut zu ertragen, oder ihr Elend durch eine Anleihe zu offenbaren, trägt die Prinzessin keine Bedenken, alle Vorurteile eines gekrönten Hauptes zu opfern. Sie kennt Rebolledo und seine Schar; sie sucht ihn auf, vertraut ihm ihre Verlegenheit an und ersucht ihn, die Krondiamanten, so gut er kann, nachzumachen und bittet, während der Zeit dieser wichtigen Arbeit bei ihm bleiben zu können unter dem Namen Catarina, als seine Nichte und Directrice der Werkstatt. Trotz seines zweifelhaften Berufes ist Rebolledo im Grunde der tugendhafteste Mensch, den es nur je an der Spitze einer Brigantentruppe gegeben hat. Er willigt in alles ein; die Diamanten werden täuschend nachgemacht; der wirkliche königliche Schmuck, dessen Wert ein ungeheuerer ist, wird durch seine Bemühungen in den verschiedenen Hauptstädten Europas verkauft, die königlichen Schatullen füllen sich, und als Ihre Majestät den Thron besteigt, kann sie sich mit Freude sagen: „Mein Diadem ist falsch, daran ist kein Zweifel, aber sein Glanz genügt und nun bin ich reich ohne das geringste Opfer seitens meiner Untertanen."

Ist es nötig, hinzuzufügen, daß die Königin auf dem Gipfelpunkt ihres Glückes angelangt, trotz ihrer Räte Enrico zu ihrem Gatten erwählt, dessen Irrtum bis zum letzten Augenblick dauert und der ganz hingerissen von seiner Leidenschaft für Catarina in großer Verzweiflung ausruft: „Was nützt es, widerstehen zu wollen! Ich liebe Dich, Unglückselige! Ich liebe Dich bis zum Wahnsinn! Ich setze meine Ehre aufs Spiel, ich bedecke mich mit Schmach, aber ich kann nicht anders, ich werde Dich zu meinem Weibe machen!"

Was Rebolledo anbelangt, so wird dieser zum Chef der königlichen Geheimpolizei ernannt, aus dem sehr richtigen Grunde, daß er alle Übeltäter sehr genau kennt. Das Libretto macht, wie man sieht, keine Ansprüche auf historische Wahrheit oder Wahrscheinlichkeit, aber es ist interessant und hat eine Fülle bizarrer und pikanter Situationen; ich finde nur, daß die Partie des Musikers nicht scharf genug gezeichnet ist und daß die verschiedenen Vorgänge der Hand-

lung einen zu großen Teil in den Gesangspartien einnehmen. Daraus entsteht eine große Unbestimmtheit in der Form und infolge davon ein Fehler in dem musikalischen Stimmgebilde, für den selbst die reizendsten Orchestereffekte nicht zu entschädigen vermögen.

Wie ist es möglich in einem Duett Einzelheiten wiedergeben zu wollen, die sich höchstens zu dem aller familiärsten Dialoge eignen, wie z. B. die Szene im ersten Akt, in welcher Catarina Don Enrico zu einer Tasse Schokolade auffordert. Und alle diese Rezitative, Briefe, Zeitungen, Signalements, Zwischenfälle und Unterbrechungen, die zweifellos sehr komisch wirken, aber sehr störend für die Entwickelung der Partitur sind; welche Schwierigkeiten erwachsen nicht daraus für die Aufgabe des Komponisten.

Auch wagen wir nicht zu behaupten, daß er sie überwunden habe. Aubers melodische Phrase in diesem Werk ist sehr kurz und tritt wenig hervor; jeden Augenblick artet sie in ein taktmäßiges Rezitativ aus; das liegt jedoch sehr häufig am Libretto. Aber wofür lediglich der Musiker verantwortlich ist, das ist der mehr oder minder vornehme, neue, freie Stil seiner Melodien, selbst der frivolsten. Ein Operntext, wie er auch immer sein mag, hat niemals einen Komponisten verpflichtet, nichts als Banalitäten zu schreiben, und ein Meister von der Erfahrung und dem Ruf wie Auber kann stets, besonders wenn er Leute wie Scribe und Saint-Georges zu Mitarbeitern hat, die über eine solche Fülle von Geist verfügen, einige Teile der Handlung streichen, damit er Raum gewinnt, um darauf den Körper seines musikalischen Gebäudes sicher aufführen zu können.

In der Partitur kommt eine geradezu verschwenderische Fülle von Kontertanz-Motiven vor: im Allegro der Ouvertüre, in den Balladen, in den Duetten, in den Ensemblesätzen, überall! Die erste Reprise besteht ganz daraus, nun brauchte nur noch eine zweite angefügt zu werden und die Quadrillen würden zu Dutzenden auftauchen. Augenscheinlich hat Auber dies Ziel angestrebt; er glaubte dadurch dem speziellen Publikum der Opéra Comique zu gefallen, und umsomehr, je weniger originell diese Tanzthemen sein würden. Die Dauer des Erfolges allein kann lehren, ob dies Ziel erreicht

worden ist. Wenn man von diesem Standpunkte aus urteilen will, so tritt die Kunstfrage natürlich ganz in den Hintergrund; es handelt sich nicht mehr darum, ob der Autor sich um die Musik verdient gemacht hat, sondern lediglich darum, ob das Werk dem Theater viel eingebracht hat und noch einbringen wird. Der Kritik ist es jedoch nicht gestattet, sich hinter solchen Betrachtungen zu verschanzen, und erst recht nicht, das zum Lobe des Künstlers stempeln zu wollen, was in den Augen ernst denkender Leute einen strengen Tadel verdient, oder gar ernsthaft jenen Scherz nachzusprechen: „Der Autor hat eine schlechte Sache schaffen wollen und selbst das ist ihm bei seinem Talent gelungen.“ Andererseits liegt es der Kritik ob, die wenigen Stellen hervorzuheben, denen ein Lob gebührt. So hat unter anderm der Eingang zur Ouvertüre, die sanft und ruhig und wohl instrumentiert ist, durchwoben von schönen Harmonien, den Stammgästen der Opéra Comique viel Vergnügen gemacht; umgekehrt erging es dem Allegro, eine Art lärmendes Potpourri, welches aus verschiedenen Straßenliedern gebildet ist, die im Laufe der drei Akte vorkommen. Es ist in der Tat Aubers nicht würdig. Der Gesang des Don Enrico während der Gewitterszene wirkt komisch, ist aber weder interessant noch musikalisch ansprechend. Der Chor der Arbeiter, welche den Lärm der Hämmer imitieren, war im voraus so viel gerühmt worden, daß der günstige Ruf, der ihm vorausging ihm vielleicht eher geschadet als genützt hat. Dennoch wird es mir schwer, zu glauben, daß ein vulgäres Arpeggio wie dieses: d, a, f, — d, a, f, — e, a, g — e, a, g — in D-Dur, das man absolut nicht beachten würde, wenn es im Orchester läge, nun mit einem Male eine neue und schöne Sache werden kann, weil es von Stimmen ausgeführt wird. Es könnte allenfalls als Relief zu einer Idee dienen, wenn sie vorhanden wäre, aber es kann dieselbe niemals ersetzen. Ich erwartete bei jeder Wiederholung dieses heftigen Arpeggio, daß das Orchester irgend eine schöne melodische Periode darüber entwickeln würde, zu welcher es als Begleitung dienen sollte, wie in dem reizenden Finale im »Sherif« von Halévy: Moi je vous dis qu'ils étaient trois! aber ich hatte mich getäuscht, es geschah nichts dergleichen. Das Chorgebet der falschen Mönche hört sich

recht nett an, wie alle klingenden Harmonien, wenn sie, wie es sich geziemt, piano gesungen werden. Der zweite Akt enthält mehrere Passagen, die für den Sopran der Madame Thillon sehr gut gezeichnet sind; das Quintett im dritten Akt, im Vorzimmer der Königin, erschien uns als das best durchgeführte und einzig wirklich durchentwickelte Musikstück der ganzen Partitur. Das zweite Thema ist hier mehrere Male mit viel Glück und Geschick wiederholt.

Lesueur.

Rachel, Naëmi, Ruth und Boas.

21. Dezember 1835.

Lesueur, dessen religiöse Werke den Gegenstand dieser Studie bilden sollen, ist eine seltene Ausnahme unter den Komponisten. . . .

Er hat seinen ganz eigenen Stil, dessen naive Einfachheit und ruhige Klarheit und Kraft so verschieden von den aktuellen musikalischen Formen sind, wie die Bibel es ist im Vergleich zu unseren modernen Dichtungen. Diese besondere Geistesrichtung und musikalische Veranlagung befähigten ihn in hervorragender Weise, Stoffe aus hebräischen und ossianischen Dichtungen zu behandeln. Daher werden auch unter all seinen Schöpfungen die, welche in diesen Rahmen gehören, als seine Meisterwerke angesehen. Paisiello, dem man durchaus nicht Gallomanie auf dem Gebiete der Kunst vorwerfen konnte, schrieb über Lesueur: „Seine Musik ist außerordentlich originell und ausdrucksvoll. Wir finden darin jene antike Einfachheit, die unsere Zeitgenossen so wenig kennen und deren Schönheit einzig Adolf Hasse unter den älteren Komponisten erkannt zu haben scheint.“ Die Leute, welche den Werken Lesueurs eine glänzende Gerechtigkeit widerfahren ließen, waren jedoch nicht alle imstande, seine Werke auch wirklich zu kennen und sie zu beurteilen. Sonst hätten sie nie und nimmer eine Parallele zwischen ihm und Gluck ziehen können; seine Art ist so weit von jener entfernt, wie ich von den Antipoden. Man neigt in Frankreich sehr dazu, diese Aussagen als authentisch anzuerkennen, zufolge der Autorität gewisser Kritiker, die über musikalische Kunst geschrieben haben, aber von denen mancher nicht fähig wäre, auch nur ein Menuett zu komponieren.

Der Punkt, in welchem die Musik von Lesueur sich von aller anderen unterscheidet, ist die Harmonie. Sie hat fast immer eine fremdartige Physiognomie, eine unvorhergesehene Wendung, ist aber nichtsdestoweniger außerordentlich ausdrucksvoll. Gluck verstand es Gefühle und Leidenschaften durch melodische Rezitationen wiederzugeben, Paisiello durch akzentuierte Melodie, Lesueur erreicht es zuweilen lediglich durch Harmonie; nicht durch jene trockene Harmonie die voll Zeichnungen, Modulationen von wendbaren Phrasen und Nachahmungen ist, von Kanonendonner und Fugen; es ist keines jener musikalischen Mosaike, die ganz wertlos sind, weil sie keinen anderen Zweck haben, als Augen und Ohren zu verblenden, was höchstens die Geduld des Komponisten beweist, während der Zuhörer auf eine harte Probe gestellt wird; man könnte daraus schließen, daß der Musiker, der sich in solchen Dingen gefällt, sich auch damit abgegeben hat, andere Schwierigkeiten zu bekämpfen, wie zum Beispiel: auf zehn Schritt Entfernung eine Erbse durch ein Nadelöhr treiben zu wollen, und daß selbst dies ihm gelungen sei. Als gebührenden Lohn für seine Anstrengungen hat er denn auch gerechten Anspruch auf einen Scheffel Erbsen.

Lesueurs Harmonie ist anderer Natur — das ist Harmonie in ihrer ganzen Reinheit, ohne alle Verkleidung und lächerliches Flittergold; sie träumt, betet, weint, sie bricht in prachtvollen Akzenten aus, sie erfüllt den Tempel mit feierlichen, abwechslungsreichen Schwingungen, wie die Farben, mit denen die Sonne sich schmückt, wenn sie durch die bunten Fenster des Domes bricht. Das ist wahre Harmonie, oder zum mindesten jene, die noch alle Menschen, die empfindlich sind für die Reize der Akkorde mit diesem Namen begrüßt haben. Außer der Ausdruckskraft, die ihr eigen ist, sowie unleugbare Originalität, wird sie noch besonders prägnant durch die ganz eigenartige Melodie, die sie hervorbringt. Und wenn ich sage, daß hier die melodische Zeichnung die Akkorde gebären muß, so möchte ich nicht dadurch zu verstehen geben, daß Lesueur seine Gesänge erst »post festum« machte, sondern nur betonen, daß der harmonische Gedanke bei ihm so außerordentlich stark ist, daß er alle andern beherrscht und einen Glanz um sich her verbreitet,

den zu verkennen unmöglich ist. In den nackten Melodien, d. h. in jenen die ohne Begleitung sind, erkennt man, daß das harmonische Gewebe die Leinwand ist, auf welcher er seine Gebilde malt.

Da Lesueur sehr sparsam mit der Anwendung von chromatischen Harmonien ist, und eine Vorliebe für die natürlichen Akkorde der Tonart hat, so sollte man annehmen, daß die Ausführung seiner Gesänge eine sehr leichte sein müßte. Aber das ist nicht immer der Fall, obzwar die Intervalle einfach sind, kommen sie doch häufig in so unerwarteter Ordnung vor, daß das Ohr überrascht ist und die Stimme, welche mit diesem Stil nicht ganz vertraut ist, zögert sie anzuschlagen. Übrigens ist nur das Vulgäre, Gewöhnliche wirklich leicht für die Sänger. Darin fühlen sie sich wohl; da gibt es nichts zu studieren, nichts zu begreifen, man kann alles erraten, alles voraussehen, und der Kehlkopf hat nicht mehr Arbeit als der Geist. Was die Instrumentation von Lesueur betrifft, so steht es damit ungefähr ebenso; sie bietet nicht die geringste materielle Schwierigkeit, aber die Akzente und Nuancen sind so mannigfaltig darin, von so außerordentlicher Zartheit, daß die Musiker dennoch einer Art Erziehung bedürfen, um sie treu wiedergeben zu können. Ich nehme indessen die großen, feierlichen Messen aus; hier hat Lesueur sich durch eine vorzügliche Kombination, die durch die Größe der Tempel und geringe Anzahl der Mitwirkenden begründet ist, im allgemeinen enthalten, gedämpfte Stimmungseffekte, die nicht klar wirken würden, zu gebrauchen. Das Forte herrscht vor in der Aufführung, oder richtiger gesagt, es herrscht beständig; die hauptsächlichsten Kontraste werden durch den Gebrauch oder das Fehlen der Blasinstrumente erzielt. Also das Orgelsystem, auf das Orchester angewandt.

Unter den Eigenheiten dieser Instrumentation muß erwähnt werden: erstens, die häufige Anwendung von Klarinetten und Fagotten, die in je vier Gruppen vorkommen; auf diese Weise wird die Zahl der Klarinetten verdoppelt; zweitens, die Verteilung der Violoncelli in zwei Hälften, von denen die eine den Bratschen, die andere den Baßgeigen folgt; drittens: die in zwei ungleiche Massen geteilten Violoncelli, von denen die stärkere die ersten Partien aus-

führt, während die schwächere aus höchstens drei oder vier Instrumenten bestehend, die Melodie in der Oktave begleitet; viertens: die geistreiche, geschickte Anwendung der großen Trommel, die zum Schluß einiger Stücke erdröhnt, wenn die Intensität des rythmischen Ausdruckes eine so hochgradige geworden ist, daß eine Steigerung auf andere Weise nicht mehr möglich ist, dann läßt Lesueur sie in der Regel mit den Pauken abwechseln; diese schlagen das zweite und dritte Viertel an (in Viervierteltakten) und die große Trommel das erste und vierte. Die schwingenden Bewegungen dieser übereinstimmenden Schlaginstrumente geben dem Gang des Orchesters eine majestätische Kraft. So angewandt wird der Lärm zur Musik.

Dieses Beispiel, das Lesueur vor mehr als zwanzig Jahren gegeben hat, war denen, die später die große Trommel im Theaterorchester einführten, kein Hindernis, den empörendsten Mißbrauch damit zu treiben und alle instrumentale Kraft zu vereinen, indem sie durch fortgesetztes, abgeschmacktes Geschmetter die Empfindlichkeit der Hörer ganz abstumpften.

Die Stimmeinteilung ist bei Lesueur auch nicht genau die gleiche, welche die Komponisten im allgemeinen adoptiert haben. Anstatt Sopran, Alt, Tenor und Baß, schreibt er: erster und zweiter Sopran, erster und zweiter Tenor, erster und zweiter Baß; er stellt auf diese Weise sechsstimmige Chöre her, oder zum mindesten dreistimmige, die in der Oktave verdoppelt sind. In seinem Oratorium „Naëmi" sind sie für vier Partien geschrieben, aber ohne Baßstimme; hier sind nur geteilte Soprane und Tenöre. Diese Stimmenverteilung ist von außerordentlich sanfter Wirkung; Weber hat sich ihrer auch bedient (aber nach Lesueur) beim Gesang der Geister im Oberon. „Naëmi", welches gleich „Ruth und Boas und Rachel" für die königliche Kapelle komponiert wurde, ist eines der bedeutendsten Werke von Lesueur. Nach unserer Meinung ist in keinem der anderen die biblische Stimmung, die sich hier in den rührendsten Formen kundgibt, so gut beobachtet. Das Motiv an und für sich ist außerordentlich musikalisch, was jedoch das große Verdienst des Komponisten keineswegs abschwächt. Ich erinnere mich noch recht wohl, wie ein Gefühl tiefster Traurigkeit mich durchbebte, als ich vor einigen Jahren dieses Oratorium in den Tuilerien hörte; es ist selten,

daß selbst eine dramatische Komposition in solchem Grade ergreifend wirkt.

Das Oratorium setzt sich aus mehreren Szenen zusammen; die erste handelt von Naëmis Abschied von ihren Schwiegertöchtern Ruth und Arpa. Nachdem sie ihren Gatten und zwei Söhne verloren hat, die im Lande Moab starben, hat Naëmi beschlossen, nach Bethlehem zurückzukehren; Ruth und Arpa, gefolgt von mehreren ihrer jungen Verwandten, Moabiter wie sie, geben ihr das Geleit bis in das Land Judäa. Hier will Naëmi sie verlassen und sie bewegen, in ihre Heimat zurückzukehren. Ruth allein weigert sich, sich von ihr zu trennen; da spricht Naëmi zu Ruth: „Siehe Deine Schwester Arpa hat mich geküsset und kehrt in ihr Land zurück." — Ruth antwortete: „Ich will bei Naëmi bleiben" — und Naëmi spricht: „Deine Schwester ist umgewandt zu ihrem Volk und zu ihrem Gott; mit mir lebtest du in Armut; kehre auch du um, deiner Schwester nach, zu deiner Mutter, zu deinem Volk, das im Überfluß lebt." —

Ruth aber antwortete: „Rede mir nicht darein, daß ich dich verlassen sollte, und von dir umkehren. Wo du hingehst, da will ich auch hingehen; wo du bleibest, da bleibe ich auch. Dein Volk ist mein Volk, und dein Gott ist mein Gott.

Wo du stirbst, da sterbe ich auch; da will ich auch begraben werden. Der Herr tue mir dies und das, der Tod muß mich und dich scheiden."

Die Naivität und den ganzen Reiz dieser Worte finden wir wieder in der Musik. Man ist tief ergriffen und erstaunt darüber, daß man es ist; so wenig Anstrengung macht der Komponist, erschüttern zu wollen. Die Form des ersten Satzes ist sehr eigenartig: Ruth, Arpa und ihre Verwandten drücken im Chor durch taktmäßige Phrasen ihren Schmerz aus, worauf Naëmi beständig im Rezitativ antwortet. Das Orchester schweigt dann, und dadurch tritt die Einsamkeit in Naëmis Lage, die man im Rezitativ spürt, noch vollständiger und packender hervor. Weiterhin ist eine Arie der Ruth von wunderbarer Schönheit; außer dem herrlichen Aufbau erwähne ich eine Phrase daraus, in welcher die begleitende Harmonie noch die ausdrucksvolle Kraft verdoppelt; ich spreche von

dem Mittelsatz, wo die Worte lauten: »Ibique locum accipiam sepulturae; hanc mihi faciat Dominus.« Ergebenheit, töchterliche Liebe, Hoffnung und Furcht könnten nicht sanfter ausgedrückt werden als in dieser zarten Melodie; der Gedanke an den Tod liegt in den finsteren Akzenten und der düsteren Dissonanz der Baßgeigen, die sie zu dem Gesange flüstern.

Aber was mir stets als der schönste Moment in dem Werk erschien, das ist der ferne Abschiedsgesang von Arpa und ihren Gefährten, nachdem sie Ruth und Naëmi verlassen haben. Diese Stelle ist von höchster, malerischer Vollendung, und alles, was ich darüber sagen könnte, würde wahrscheinlich nur einen sehr mangelhaften und lückenhaften Begriff geben; ich ziehe es vor, den Leser auf die Partitur zu verweisen. Das Oratorium Naëmi ist nicht so kompliziert, daß man es nicht lesen könnte, ich bin überzeugt, daß man beim Durchblättern den ganzen Reiz empfinden wird, und daß es für Musiker, welche imstande sind die Erhabenheit des biblischen Stiles zu erfassen, der Gegenstand einer höchst interessanten Studie sein wird.

Biographische Skizze.

15. Oktober 1837.

Jean François Lesueur wurde 1763 zu Drucat-Plessiel in der Nähe von Abbeville geboren und nicht in Paris, wie man hat kürzlich behaupten wollen. Seine ersten Jahre waren sehr ruhig und reich an Arbeit. Als Chorknabe der Singschule von Amiens genoß er eine äußerst sorgfältige, musikalische Erziehung und verließ sie erst, um auf dem Gymnasium Philosophie zu studieren und seine schon stark fortgeschrittenen Studien in den alten Sprachen zu beenden. Seine Familie, aus welcher mehrere Mitglieder sich in verschiedenen ehrenhaften Laufbahnen ausgezeichnet hatten, bestimmte ihn für die Kirche; aber der Ruhm seines Großonkels, Eustache Lesueur, des Malers der Karthäuser, erschien ihm weit verlockender. Die Opposition seines Vaters war übrigens nicht von langer Dauer,

bald konnte der junge Lesueur wieder seine religiösen Musikstudien aufnehmen und sich ihnen von nun ab völlig widmen.

Die Singschulen waren zu jener Epoche zahlreich; es wurde ihm daher leichter, als es heute der Fall sein dürfte, seine ersten Versuche aufführen zu lassen, deren offenbares Verdienst nicht verfehlte, Lesueur alsbald eine glänzende Karriere zu eröffnen.

Er wurde nacheinander Kapellmeister am Dom von Séez und Dijon, kam dann (auf Empfehlung von Grétry, Philidor und de Gossec) an die Kirche »Des Saints-Innocents« in Paris, errang im Wettbewerb den Posten an Notre-Dame und wurde schließlich an die Kaiserliche Kapelle, wo Paisiello sein Vorgänger war, berufen. Unter Ludwig XVIII. und Karl X. teilte Cherubini diese glänzende Stellung mit ihm. Er war noch Dirigent an der Kapelle von Saints Innocents, als ein merkwürdiger Umstand eine Idee, die er trotz der warnenden Verweise seines Priesters seit langem in sich trug, zur Reife brachte, nämlich den Wunsch, für die Bühne zu schreiben.

Als er eines Abends im Tuilerien-Garten spazierte, sah er einen Mann vorübergehen von großem, starken Wuchs, mit ernsten Zügen, träumerischer und zugleich leidenschaftlicher Miene, der in einem ungeheuren Pelz gehüllt, ein Bambusrohr in der Hand trug, das eher einer Keule als einem Stock glich. Die Spaziergänger blieben stehen, um den Fremden zu betrachten und bald war die Zahl der Neugierigen, die sich um ihn drängte, so angewachsen, daß er sich genötigt sah, aus dem Garten zu entweichen.

Der junge Kapellmeister, der mitten unter der gaffenden Menge gestanden hatte, fragte sich mit Staunen, wer dieser Mensch sein könne, der in einem öffentlichen Garten die Aufmerksamkeit aller Leute auf sich zog. Einige Worte von Passanten gaben ihm Aufschluß darüber: es war Gluck ... Von diesem Moment an träumte er nur noch vom Theater und von lyrischen Dramen und machte sich auf die Suche nach einem Text, um zeigen zu können, daß „auch er ein Maler sei". Nach vier Jahren bekam er endlich das Libretto zu »La Caverne«, das dann im Jahre 1793 sein Debüt im Théâtre Feydeau wurde. Die Proben zu diesem Werke waren stürmisch; bei den Sängern herrschte Einstimmigkeit über den unter-

geordneten Wert der Partitur: Lesueur hatte sehr schöne Kirchenmusik geschrieben, aber der Bühnenstil gelang ihm nicht; noch ehe ein Beweis dafür vorlag, war jeder von dieser Tatsache überzeugt. Das war selbstverständlich. Und dies Urteil herrscht noch heute in gewissen Kreisen, wo das Verständnis für Kunst der Achtung für die Künstler gleichkommt. Das Publikum, welches sich mitunter täuscht, wenn man zu schroff verfährt mit seinen Gewohnheiten, das aber dennoch oft ein gerechter, unparteiischer Richter ist, strafte die Meinung jener, die im voraus Lesueurs Oper verdammt hatten, in glänzender Weise Lügen. Der Erfolg von »La Caverne« war ein hervorragender; die Oper wurde mehr als hundertmal in fünfzehn Monaten gegeben; sie wurde an allen großen und kleinen Provinztheatern aufgeführt, wo sie sich bis heute auf dem Repertoire erhalten hat. Lesueur hat mir oft erzählt, welch tiefe Traurigkeit ihn in jener Zeit gefangen hielt. „Ich hatte diesen Erfolg so sehnlichst erstrebt", sagte er mir, „ich hatte so sehr gefürchtet ihn nicht zu erreichen, daß es mir am Tage nach dem Siege, als nichts mehr zu hoffen, nichts mehr zu fürchten übrig blieb, war, als ob mir alles fehl ginge; eine unüberwindliche Schwermut drückte mich nieder, ein sicherer Beweis, wie unersättlich die menschliche Seele ist, und ich fand nicht Ruhe, bis ich dieser inneren Gier neue Nahrung gegeben hatte."

In der Tat erschien im Jahre darauf am selben Theater die Oper „Paul und Virginie", die aber nicht dasselbe Glück hatte wie die vorhergehende Partitur. Einzig der Einleitungschor »Divin soleil« ist noch davon übrig geblieben, wir haben ihn bis zum Jahre 1830 häufig in den öffentlichen Konzerten der Tuilerieen gehört. Es ist eine wunderbare Seite, die nicht ihresgleichen hat, so sehr verschieden sind die Effektmittel, zu denen die größte Zahl der Komponisten in der Regel greift.

„Telemach", „die Barden" und „Adams Tod" folgten den beiden schon genannten Werken. In „Telemach" wollte Lesueur durch die Nachahmung des melodischen, rhythmischen Stils der alten Griechen ein Problem musikalischer Gelehrsamkeit lösen, dessen Schwierigkeit vielleicht er allein zu beurteilen fähig war; auch muß man nicht in der glücklichen Lösung die Ursache des Erfolges suchen, sondern

in dem inneren, ganz modernen Wert einer Fülle von Passagen, die voll Energie und schlagender Originalität sind, wie: Amors Arie im ersten Akt und der große Monolog der Kalypso im dritten Akt: »Je veux voir à mes pieds Eucharis expirante«, den Madame Scio mit so viel Feuer wiedergab.

„Die Barden" wurden im Jahre 1804 in der Kaiserlichen Musikakademie aufgeführt, und der Erfolg dieses großen Werkes kam dem gleich, den »La Caverne« elf Jahre vorher errrungen hatte, wenn er ihn nicht gar noch überflügelte. Die Sonderart der Melodien, das antike, träumerische Kolorit, das den Harmonien von Lesueur eigen ist, waren hier völlig motiviert. Die Ossianische Poesie hätte nicht treuer, nicht edler in Musik wieder gegeben werden können.

Man weiß, welche Vorliebe Napoleon den dem Ossian geweihten Gesängen bezeigte; so konnte der Musiker, der ihnen ein neues, frisches Leben gab, nicht verfehlen, des inne zu werden.

Bei einer der ersten Aufführungen ließ der begeisterte Kaiser ihn in seine Loge rufen und sagte ihm: „Monsieur Lesueur, das ist eine Musik, wie ich sie nie zuvor gehört habe; besonders der zweite Akt ist „unerreichbar". Lesueur, den ein solcher Enthusiasmus und das Beifallsrufen der Menge aufs äußerste bewegte, wollte sich zurückziehen, aber Napoleon ergriff seine Hand, führte ihn in den Vordergrund seiner Loge und zog ihn an seine Seite nieder: „Nein, nein, bleiben Sie," rief er, „und genießen Sie ihren Triumph, man hat nicht oft einen gleichen." Sicher ist, daß Napoleon an keinen Undankbaren kam, als er ihn so vor allen Leuten auszeichnete; nie kann die Bewunderung und Ergebenheit seiner Soldaten größer gewesen sein, als der leidenschaftliche Kultus, den der Komponist bis an sein Lebensende mit seinem Kaiser trieb. Er vermochte nicht gleichgültig zu bleiben, wenn von ihm gesprochen wurde. Ich erinnere mich, daß, als wir eines Tages von der Akademie kamen, wo er Zeuge gewesen war, wie man die berühmte Dichtung mit dem Titel »Lui«! scharf kritisiert hatte, daß er mich bat, sie ihm herzusagen. Seine Erregung und sein Erstaunen bei diesen herrlichen Versen waren unbeschreiblich, bei der Strophe:

Qu'il est grand là surtout, quand, puissance brisée,
Des porte-clefs anglais misérable risée,
Au sacre du malheur il retrempe ses droits,

Tient au bruit de ses pas deux mondes en haleine,
Et mourant de l'exil, gêné dans Sainte-Hélène
Manque d'air dans la cage où l'exposent les rois

vermochte er nicht mehr an sich zu halten; unter Schluchzen bat er mich, zu schweigen.

Die lyrische Tragödie „Adams Tod" erlebte nur eine geringe Zahl von Aufführungen im Opernhaus. Trotz der zahlreichen Schönheiten und des hohen künstlerischen Ranges des Werkes waren der Mangel an Handlung und die Monotonie des Sujets derartige Hindernisse, daß alle musikalischen Anstrengungen notwendigerweise daran scheitern mußten.

Dennoch glaube ich, daß Lesueur selbst die musikalische Schöpfung von „Adams Tod" über seine andern Werke stellte; von seinem biblischen und religiösen Standpunkt aus betrachtet, ist diese Vorliebe sehr begreiflich. In dramatischer Beziehung ist übrigens die Komposition von dem Charakter des Kain eine der bedeutendsten und energievollsten die ich kenne. In dieser Partie ist eine Arie, wo die Verzweiflung, die Gewissensbisse, Entsetzen und Wut des Brudermörders in wahrhaft erhabener Weise geschildert sind. Wenn ein solches Stück gut inszeniert, gut gesungen würde von einer packenden, klangvollen Stimme, so müßte es erschütternd wirken, und hier wie bei gewissen Szenen aus „Die Barden" müßte man mit Napoleon rufen: „Das ist unerreichbar!"

Das letzte Werk von Lesueur, „Alexander in Babylon", gelangte niemals zur Aufführung. Uns sind daraus nur zwei oder drei Chöre bekannt, von ganz orientalischer Pracht, denen der Autor später einen lateinischen Text unterlegte und sie im Jahre 1828 in Notre-Dame anläßlich der Eröffnung der Kammer aufführen ließ. Seine religiösen Kompositionen, Messen, Oratorien, Motetten, Gebete sind äußerst zahlreich. Wir haben unsere Leser schon von Naëmi, Ruth und Boas unterhalten, diesen wundervollen hebräischen Pastoralen, in denen die patriarchalischen Sitten wieder auferstehen mit einem Ausdruck vollendeter Naivität und malerischer Anmut. Man hat in diesen letzten Jahren die Oratorien „Rachel" und „Debora" veröffentlicht, drei Sätze aus jenem, welches bei der Krönung Karl X. aufgeführt wurde, ferner ein Te Deum und mehrere

Messen. Die meisten dieser schönen Partituren sind allgemein bekannt und geschätzt.

Ein einziges Werk von Lesueur, „Die Universalgeschichte der Musik", ist es bisher nicht. Er hat dreißig Jahre daran gearbeitet. Die Forschungen jeder Art, denen er sich unterziehen mußte, um ganz in die Kenntnis dessen einzudringen, was die musikalische Kunst bei den alten Griechen, Hebräern, Ägyptern bedeutete, sind von wahrhaft erschreckendem Umfang. Das Resultat so eingehender Studien, eines so erfahrenen, bedeutenden Geistes kann nicht verfehlen, für die Gelehrten und Künstler von höchstem Interesse zu sein.

Viele Vorurteile müssen fallen, wenn dies Buch erscheint; viele allgemein angenommene und als Wahrheit sanktionierte Anschauungen werden sich ihrer Basis beraubt sehen. Wie zum Beispiel jene, die dem Altertum die Kenntnis und Anwendung der Harmonie abspricht. Hier ist nicht der Ort, die Begründungen auseinanderzusetzen, deren der gelehrte Meister sich bedient, das in dieser Frage in ganz Europa feststehende System zu bekämpfen; ich werde es mit der einen Tatsache bewenden lassen: die Notenschrift der Griechen war uns schon vor ihm bekannt, es wird daher niemand einfallen, ihm die Möglichkeit abstreiten zu wollen, Fragmente ihrer Musik in unsere modernen Zeichen übertragen zu können. Nun beweist er aber ohne möglichen Widerspruch durch eben diese Fragmente, von denen er eine große Fülle gesammelt hat, die Anwendung von Akkorden in der antiken Musik.

Ich habe mit ihm aus seinem Manuskript eine Ode von Sapho gesungen in wunderbar melodischem Stil und „zweistimmig"; und weiter habe ich mehrere Gesangsstücke gesehen, die von mehreren Instrumenten begleitet sind, deren Akkorde allerdings fast nur aus „Gleichklängen" und einigen seltenen „dissonierenden Ausklängen" bestehen, deren Verkettung jedoch eine reine, sehr reiche „Harmonie" bildet. Ich sehe nicht recht, was man darauf noch erwidern könnte.

Obgleich Lesueur den sanftmütigsten, gütigsten Charakter besaß, fehlte es ihm nicht an erbitterten Feinden. Méhul war der glühendste von allen. Als er Zeuge ward, welcher Beliebtheit sich »La Caverne« erfreute, beschloß er, sie zu vernichten, indem er eine Partitur über das gleiche Thema schrieb und ihr den gleichen Na-

men gab. »La Caverne« von Méhul fiel durch. Später ärgerte ihn der Erfolg der „Barden", und von neuem nahm er zu dem Mittel Zuflucht, das ihn das erstemal so im Stich gelassen hatte. Er schrieb „Uthal", das in der Idee ungefähr dem Werk von Lesueur gleich ist. Diese Partitur enthält unstreitig große Schönheiten; aber um ihr eine noch finsterere Stimmung zu verleihen, hielt Méhul es für angemessen, anstatt der Violinen, Bratschen zu verwenden, deren Klang in der Tat düster und melancholisch ist, worauf Grétry, als er dies Orchester, welches aller höheren Stimmen entbehrte, hörte, ausrief: „Ich würde zwei Louis geben, um nur einmal eine Quinte zu hören!" Das Wort zirkulierte und „Uthal", das ohnehin beim Publikum wenig Anklang gefunden hatte, verschwand vom Repertoire.

Daraus entstand ein unersättlicher Haß, den Lesueur aber weder verdient, noch auf irgend eine Weise provoziert hatte. Er äußerte sich wenig über die Verdrießlichkeiten, die ihm aus dieser blinden Eifersucht erwuchsen; hingegen verfehlte er keine Gelegenheit, seiner Achtung und Bewunderung, die ihm die großen Werke seines Feindes einflößten, Ausdruck zu geben; besonders hoch schätzte er „Euphrosine" und „Stradonice".

Mozart betrachtete er als den ersten Musiker, Gluck hingegen erschien ihm größer als die Musik selbst.

Wenig Sympathie hatte er für Weber, was nicht hinderte, daß er ihn mit offenen Armen aufnahm, als der deutsche Komponist 1826 Paris berührte.

Was Beethoven betrifft, so fürchtete er in ihm den Antichristen der Kunst. Seine Rechtlichkeit, sowie sein großer musikalischer und poetischer Sinn machten es ihm zur Unmöglichkeit, ein solches Genie zu verkennen; aber er ahnte das dämmernde Gefunkel gewisser Ideen von dieser Seite, die er nicht zulassen wollte, und wider seinen Willen betrübte ihn die Macht, die er sie erreichen sah. Da ich ihn inständig gebeten hatte, mit mir ins Konservatorium zu kommen, um die Symphonie in C-Moll zu hören, hatte er schließlich eingewilligt. Dieses Meisterwerk, von dem er bis dahin nichts ahnte, erschütterte ihn so tief, daß er noch eine Stunde nachher vor Erregung zitterte.

Trotzdem beklagte er einige Monate später die Neigung der neuen Generation, die in den Spuren des Symphonie-Riesen zu wandeln trachtete.

Sein eigner Stil hat nichts gemein mit dem anderer Musiker, es wäre denn mit Paisiello uud den alten Meistern Logroscino und Hasse (der Saxone genannt); ich finde in mancher Beziehung auch ziemlich markante Verwandtschaft zwischen seiner und Sacchinis Manier.

Aber in der Gesamtheit seiner Schöpfungen, in seinem harmonischem und melodischem Empfinden und in seiner ganz speziellen Ideenrichtung war Lesueur unstreitig ein ebenso erfinderischer wie geschickter Meister und von hoher Originalität. Er liebte seine Schüler sehr, verschwendete Stunden und herzliche Ratschläge an sie, half ihnen wie er konnte und nahm es weder mit Zeit noch Geld sehr genau.

So war denn auch die Gunst, in seiner Klasse zugelassen zu werden, sehr nachgesucht. Die Zahl der jungen Komponisten, die daraus hervorgegangen sind, um nach Rom zu ziehen, nachdem sie den großen Preis des Instituts erreicht hatten, ist beträchtlich. Unter den Preisgekrönten der zehn oder zwölf ersten Jahre allein können wir unter anderen zitieren:

Le Bourgeois (in Rom gestorben), Ermel, Pâris, Guiraud, Elwart, Prévost, Thomas, Boisselot, Bezozzi und den Verfasser dieser Skizze.

Jean François Lesueur, Mitglied des Instituts, Professor am Konservatorium, Ritter hoher Orden: der Ehrenlegion, des Heiligen Michael und von Hessen-Darmstadt, starb am Freitag den 6. Oktober zu Chaillot. Seine Bestattung war seines Namens würdig, dieses Namens, dem diese Vorstadt von Paris eine neue Berühmtheit verdankt.

Eine Deputation des Institutes und beinahe alle Musiker von Paris wohnten dem Begräbnis bei. Mehrere Reden wurden gehalten und die Tränen, die an seinem Grabe flossen, zeugten von der großen Beliebtheit des Komponisten und der schmerzlichen Leere, die sein Tod hinterlassen hatte.

Meyerbeer.

Die Hugenotten.

I.

10. November 1836.

Wie alle Werke, welche die Beachtung der Menge auf sich ziehen, wie alle Erfolge, deren Wiederhall groß ist, hat das letzte Werk von Meyerbeer ungeheuren Haß und unglaubliche Begeisternng entflammt.

Bewunderer und Verleumder drängen sich zu jeder Vorstellung der Hugenotten; die einen möchten dem großen Komponisten einen Altar errichten, die andern wünschen ihm den Tod und möchten unter Jubel seine Werke verbrennen.

So war es, so ist es und so wird es sein. Das ist der ewige Krieg der Gluckisten und Piccinisten, der sich stets mit mehr oder minder verschiedenen Episoden wiederholt. Eigenliebe, die Sucht, seine Meinung über alle andern herrschen zu sehen, Privatinteressen, niedere Eifersucht, sind in der Regel die Motive solchen Streites; fast nie entstehen sie aus der Liebe zur Kunst. „Ich bin vom Norden, ihr seid vom Süden; ihr neigt zur Überlegung, ich liebe die rasche Tat; euer Temperament ist nervös, das meine ist sanguinisch; mit einem Wort, eure Neigungen sind nicht die meinen, ihr verehrt, was ich hasse, ihr findet Gefallen an dem, was mich langweilt, und ihr verachtet, was mich entzückt — das ist lächerlich, das ist unerträglich, ihr beleidigt mich, ich verabscheue euch.“ So urteilen die einen.

„Dieser Mann schreibt anders als ich, er hat in gewissen Teilen der Kunst Hilfsmittel entdeckt, von denen ich nichts ahnte, seine

Musik ist eine lebendige Kritik auf die meine. Krieg über ihn! denn er ist mein natürlicher Feind." So sprechen die andern.

Die wahren Freunde der Kunst gehen anders vor; und ohne falsche Bescheidenheit, oder einen Ruf von „Heiligkeit", der schwer aufrechtzuerhalten ist, beanspruchen zu wollen, reihen wir uns in die Schar der letzteren und wollen gleich ihnen versuchen, uns jedes fremden Einflusses zu enthalten bei der Wertschätzung dieses bedeutenden Werkes, welches der Gegenstand dieser Studie sein soll. Diese Aufgabe, die noch vor einigen Tagen außerordentlich schwierig gewesen wäre, ist es jetzt weit weniger, weil endlich die Partitur herausgegeben ist und wir sie nunmehr vor Augen haben. Umfangreiche verwickelte Kompositionen, wie die Werke Meyerbeers es sind, kann man ohne eingehendes Studium in ihrer Gesamtheit nicht erfassen, und noch weniger in ihren Einzelheiten, und wenn gewisse Kritiker wüßten, zu wievielen Irrtümern ein anscheinend geringes Mißverständnis Anlaß geben kann, oder nur ein Augenblick der Unachtsamkeit ihrerseits, so würden sie es wahrscheinlich nicht so eilig haben, ihre Meinungen a priori von sich zu geben, die sie infolge ihres gänzlichen Mangels an musikalischer Erziehung schwerlich motivieren könnten.

Die Hugenotten, gleichwie Robert der Teufel und wie die meisten der modernen fünfaktigen Opern, haben keine Ouvertüre. Vielleicht würden die durch die Größe der dramatischen Handlung bedingten symphonischen Entwickelungen, die in der Regel angewandt werden, in diesem Falle die Proportion überschreiten, welche in unsern Theatern der Instrumentalmusik bewilligt wird. Vielleicht fürchteten die Komponisten auch, die Zuhörer von vornherein zu ermüden, deren Aufmerksamkeit kaum der langen Prüfung, die von ihnen verlangt wird, Genüge tun kann. Aus diesem zwiefachen Grunde mag es sein, daß eine einfache Introduktion mehr am Platze ist; dennoch kann ich ein Bedauern nicht unterdrücken und besonders angesichts der Schönheiten, die aus seinen Introduktionen strahlt, daß ein Komponist wie Meyerbeer auf die Ouvertüre verzichten konnte. Die Introduktion zu Robert ist ein Modell, das nicht leicht seinesgleichen finden wird, und jene zu den Hugenotten erscheint mir in anderer Weise würdig, ihr zur Seite gestellt zu

werden, obgleich sie wegen ihres religiösen Charakters, der ihr zu Grunde liegt, weniger packend ist.

Der berühmte Choral von Luther ist hierin meisterlich behandelt, und nicht etwa mit jener scholastischen Trockenheit, der man nur zu häufig in solchen Fällen begegnet, sondern in einer Weise, daß jede einzelne Transformation vorteilhaft wirkt, daß jeder harmonische Strahl, den der Verfasser darauf wirft, nur dazu dient, ihn mit reicheren Farben auszustatten und seine kraftvollen Formen unter dem kostbaren Gewebe, das ihn umhüllt, stets klar abzuzeichnen. Wahrhaft wunderbar ist die Mannigfaltigkeit der Wirkungen, die er daraus zu ziehen verstand, und die Geschicklichkeit, mit der das Crescendo der Blasinstrumente bis zum Höhepunkt im Finale zurückgehalten ist.

Der Chor: „Zu Tische, Ihr Freunde, zu Tische" ist von hervorragender Kraft; die episodische Melodie des Mittelsatzes: „Fein und starke Weine, aus Burgund, vom Rheine," spricht besonders durch seine rhythmische Schlagfertigkeit und die originelle Art der Modulation an.

Das Stück ist in C-Dur und anstatt auf dem gewöhnlichen Wege auf die Dominante überzugehen, gibt der Fortgang durch das E, den der Komponist gewählt hat, dem gleich darauf folgenden G eine entzückende Frische. Ich habe an diesem Stücke nur ein gewisses Sichgehenlassen in der Prosodie auszusetzen, wodurch die Textaussprache sehr schwierig gemacht wird, und dann das Allegro im Dreiachteltakt, welches der Coda vorangeht. Das hüpfende syllabische Thema, welches sich bedauerlicherweise darin findet, fällt ganz aus dem Stil des Autors und in die schlechte Manier der italienischen Schule, und obendrein stört es die Einheit des Zweckes und die Färbung dieser Szene, ohne die Wirkung irgendwie zu erhöhen.

Die Begleitung zu dem Rezitativ von Raoul ist außerordentlich ausdrucksvoll und anziehend; wir finden darin Anklänge an den fröhlichen Lärm und die frivolen Neckereien der Studenten, von denen er seine schöne Geliebte umzingelt gefunden hat. Die darauffolgende Romanze ist bemerkenswert sowohl durch die Art wie sie begleitet ist, als durch den gesanglichen Teil selbst. Die

»Viole d'amour« ist hier sehr am Platze, ebenso ist es eine glückliche Idee, das Orchester erst bei dem Satze: „O Königin der Liebe" einfallen zu lassen. In dem Hugenottenlied des Marcel: „Die Klöster brennt alle ab", das dem Choral folgt, ist eine Charakterseite des alten Dieners brillant gezeichnet, nämlich die des streng puritanischen Soldaten, dessen Freude so düster wirkt, daß man nicht weiß, ob er lacht oder droht. Besonders die Instrumentation ist darin sehr eigenartig; der Gesang liegt nämlich zwischen den beiden extremen Klangwirkungen des Orchesters — zwischen den Kontrabässen und der Piccoloflöte, während der Rhythmus durch dumpfe Schläge der großen Trommel im pianissimo markiert wird. Die Trompetenfanfare in C-Dur gibt dem Satze „Würget sie, schlaget sie" einen Ausdruck wilden Triumphes, wodurch der Fanatismus des gleich darauffolgenden Mollsatzes: „Erbarmet euch nicht" mit halber Stimme gemurmelt, noch mehr hervortritt.

Auch in der ganzen übrigen Rolle ist der Charakter des Marcel streng durchgeführt; selbst in den Rezitativen, die der Autor nur durch Akkorde der Violoncelle, wie man es in den alten Opern tat, begleitet hat; diese matte „gotische" und zugleich strenge Harmonie entspricht ganz den Sitten dieses alten Soldaten.

Der Chor: „Das ist ein sonderbares Abenteuer" scheint mir nicht annähernd auf derselben Höhe zu stehen. Der hüpfende Rhythmus, der hier zu Grunde liegt, ist wenig vornehm. Man sieht, daß der Autor diese Seiten mit Unlust geschrieben hat; ich glaube hier würde ein Strich sehr glücklich angebracht sein. Die Arie des Pagen Urbain: „Eine holde, edle Dame", ist hingegen bezaubernd und gewinnt noch dadurch, daß sie vom zweiten Teile ab von einer melodiösen Begleitung getragen wird, der eine Betonung der schwachen Taktteile einen höchst pikanten Reiz verleiht; das ist außerordentlich graziös und dazu ein bischen keck, gerade wie ein richtiger Page es sein soll.

Noch zu bemerken ist eine ausgezeichnete Idee gleicher Natur in dem Ensemblesatz: „Das Geschick will euch krönen", dadurch tritt das Te Deum im Choralstil, mit welchem der alte Marcel die andern Stimmen begleitet, vorzüglich hervor.

Der zweite Akt ist übermäßig strenge, und, meiner Meinung nach, ungerecht beurteilt worden. Das Interesse ist hier lange nicht so groß wie in den übrigen Akten; aber ist dies die Schuld des Komponisten? Was sollte er wohl anders machen als graziöse Kantilenen, rollende Kavatinen und sanfte, süßliche Chöre auf Verse, die nur von „lachenden Gärten" reden, von grünschillernden Fontänen, von melodiösen Klängen, von Liebesrausch, von Torheit und Koketterie, ein Liebesrefrain ohne Ende, den das Echo ringsumher wiederholt! — Es gehörte schon ein bedeutender Musiker dazu, um nur überhaupt etwas daraus zu machen. Sehr schön ist der Chor der badenden Frauen, der unaufhörlich von Fagotten in der Unterstimme und vom Pagen in der Oberstimme begleitet, sich in wollüstiger Nachlässigkeit durch die Harmonie schlängelt.

Von großem Wert in dramatischer Beziehung ist die Dialogszene zwischen Raoul und der Königin Margarete. Der Komponist hat durch sein feines, tiefes Verständnis für Bühnenwirkungen sein Ziel völlig erreicht; ich habe an dem Hauptthema: „Wäre ich wie andere Frauen" nur auszusetzen, daß es zu sehr an den Chor aus Robert: „Wein, Weib und Würfelspiel" erinnert. Das ist eine oft wiederkehrende Erscheinung, die in der Regel dem Komponisten nicht auffällt, da sie weniger in der äußeren Form noch in der Harmonie als im melodischen Empfinden liegt, das jedoch für ihn niemals dasselbe ist wie bei seinen Zuhörern.

Anläßlich der Schwurleistung: „Bei des Königs teurem Haupte und bei unserer Ehre schwören wir" finde ich wiederum ein Beispiel, wie verschieden die musikalischen Einwirkungen sind, wenn man sie nur durch das Ohr aufnimmt, oder wenn das Auge den Ohren zu Hilfe kommt. Der Ensemblesatz: „Hier vor Euch schwören wir, ewig Freunde und Brüder zu sein", liegt auf dem D-Durakkord, der durch mehrere Takte von den Stimmen und dem Orchester mit großer Kraft angeschlagen wird; das darauffolgende Andante ist in Es-Dur. Dieser neue Ton wird mittels der verminderten Quinte d und f und as gebildet und ist in der Partitur sehr verständlich. Man könnte daher glauben, daß der Übergang nicht zu scharf wäre; dennoch ist dies der Fall und mehrere Ursachen tragen dazu bei, ihm eine sehr große Härte zu geben: die

außerordentliche Kraft und Verlängerung des Durakkordes zuerst, der den Saal erschüttert, prägt sich dem Ohre derart ein, daß man ihn nur durch eine noch wuchtigere Klangwirkung vergessen könnte; zweitens die unverhältnismäßige Schwäche und Kürze der beiden Noten f und as des dazwischen tretenden Akkordes, der in der Tiefe des Orchesters im Pianissimo geflüstert wird, sodaß man ihn kaum hört, während der D-Durakkord noch in aller Ohren dröhnt. Eine analoge Schwäche liegt in dem sanften Eingreifen der vier Stimmen ohne Begleitung auf dem Es-Durakkord; nach dem großen Lärm aller Stimmen und des ganzen Orchesters auf dem Durakkord und schließlich die Ausschmückungen des Tenors auf Es, die man von den ersten Noten des veränderten Tones ab hört, und zwar auf dem verminderten Akkord des Leittones, wird die Klarheit zerstört und der Klang von Es-Dur gerade in dem Augenblicke geschwächt, wo es am wichtigsten wäre, ihn festzuhalten und alle unbestimmten Töne im Ohre zu verwischen. Möglich, daß dieser Fehler für Herrn Meyerbeer nicht existiert. Von heute ab wird er auch für mich weniger auffallend sein, denn ich habe soeben die Partitur gelesen und künftig werde ich, wie der Autor, den vorbereitenden Akkord hören, den er ins Orchester gelegt hat, den man aber ohne darauf aufmerksam gemacht zu sein, unmöglich bemerken kann. Das folgende Tutti: „Mög' der Himmel unsern Schwur hören und ihn segnen" ist für die Stimmen, besonders für die Bässe, von außerordentlicher Schwierigkeit, die durch eine zu große Fülle von einander sehr nahe gerückten enharmonischen Modulationen entsteht. Und ich glaube, man muß in bezug auf das ganze übrige Finale dem Autor denselben Vorwurf machen. Viele große Komponisten sind gleich ihm zuweilen in diesen Fehler verfallen.

Aber durch den dritten Akt sollen wir reichlich entschädigt werden. Er beginnt mit einem Chor von Spaziergängern: „Ruhet aus, lieben Leute, legt die Hand in den Schoß", der voll frohgemuter Stimmung ist, und wird abgelöst von den Gesängen der Soldaten und Hugenotten und den Litaneien der katholischen Frauen. Dies ist wahrlich ein wundervolles musikalisches Gewebe; die überwundene Schwierigkeit wird hier zum wirklichen Verdienst, wegen des bewunderungswürdigen Resultates, das hier erzielt wird. Der

Verfasser hat mit dieser Periode seines Werkes eine Aufgabe gelöst, aus welcher bei der ersten Betrachtung nichts als eine Masse verworrener Töne ohne jegliches Interesse zu entstehen scheint; man könnte glauben, daß es sich nur um eine peinlich ausgearbeitete Kombination handelt, die eher für die Augen als für die Ohren gemacht zu sein scheint, wie diese vielgerühmten Parforcestücke in den Schulen: die sogenannten Doppelfugen über einen Choral (übrigens eine vorzügliche Übung), die der alte Martini und viele andere Kirchenkomponisten mit Vorliebe anwandten, vermutlich um sich gegen den Teufel zu wahren, denn eine solche Musik ist ganz geeignet, ihm Abscheu einzuflößen. Aber es ist nicht so. Dem ersten Chor der Soldaten, der außerordentlich frisch und warm ist und syllabisch von Stimmen begleitet wird, die den Schall der Trommeln imitieren, folgt ein sanftes Gebet der Frauen, das man erst nur in der Ferne und ohne Begleitung hört wie den vorhergehenden Gesang, das sich ihm aber in dem Augenblick, wo das Orchester einfällt, zugesellt.

Diese beiden Stücke verketten und vermählen sich trotz ihres so verschiedenen Charakters und ohne jedwede Anstrengung, ohne alle harmonische Unklarheit auf die wunderbarste Weise. Dennoch bleiben sie nicht allein, denn schon vom zweiten Takte ab mischt sich ein dritter Chor hinein; es sind die katholischen Männer, die durch lebhafte Ausrufe ihren Widerwillen ausdrücken, den ihnen in dem Augenblick, als die Bilder der Heiligen vorübergetragen werden, die verruchten Gesänge der Hugenotten verursachen.

Die Laien fragen sich zuweilen, wozu die langen Studien dienen, denen einige Komponisten sich unterziehen, wozu die sogenannte Wissenschaft der Musik nützt: dazu, um solch herrliche Kunstwerke wie dies zu schaffen, nicht etwa zu dem kindischen Zweck imponieren zu wollen, sondern um ein Gefühl, in das Lust und Bewunderung sich mischen, zu erwecken; um die Aufgabe ohne Schwierigkeit lösen zu können, die oft verzwickte Situationen, gewisse dramatische Grundgedanken mit sich bringen, woraus eine Fülle der wirksamsten Kontraste erwachsen, die aber in ungeschickten Händen nur zu einem Chaos würden. Die musikalische Verquickung, die ich soeben erwähnte, ist eine interessante Sache für die Künstler und schön für

alle Welt; bisher ist in einem so großen Umfange kein ähnlicher Versuch dieses Genres auf der Bühne gemacht worden; die drei Orchester von der Ballszene aus „Don Juan“ kommen dem nicht gleich.

In diesem Akt, den man nach der ersten Vorstellung hatte streichen wollen, ist noch ein sehr schönes Duett für Baß und Sopran, das einen ganz neuen Charakter hat und besonders bemerkenswert ist durch ein „hartnäckiges Thema“ in der Begleitung, das allmählich ganz die Aufmerksamkeit gefangen nimmt und schließlich lebhaft interessiert, obgleich es aus einer einzigen Note besteht, die zweimal angeschlagen und in der Oktave wiederholt wird.

Vergessen wir nicht das Septett im Gefecht, welches für vier Bässe und drei Tenöre geschrieben ist. Es ist eine Komposition allererstes Ranges, ganz wundervoll, sowohl in den Details wie in der Gesamtheit, und gehört entschieden zu den allerbesten Schöpfungen moderner Musik. Nach dem stimmlichen Apparat, den der Autor in diesen verschiedenen Szenen entfaltet hat, scheint es fast unmöglich, daß es ihm gelingen könnte, noch neue Stimmeffekte zu erzielen; aber sein Genie findet erstaunliche Hilfsmittel, das zeigt er uns in dem Streit zwischen den beiden Frauengruppen, wo durch das Aufeinanderprallen der Dissonanzen der kleinen und großen Sekunde eine Wirkung erzielt wird, wofür mir alle Vergleichspunkte absolut fehlen. Das Finale mit dem zweiten Orchester im Hintergrund der Bühne erscheint mir nicht gelungen, es ist eher klingend als glänzend; das Drama verlangte nicht diese außergewöhnliche instrumentale Kraftentfaltung und die Musik gewinnt nicht genügend dabei, um dies zu motivieren.

Wir wollen jetzt sehen, welche Wunder der unermüdliche Autor der Hugenotten in dem Rest der Komposition geschaffen hat, mit welchen Akzenten er die heftigen Szenen zu beleben verstand, die sich hier abrollen, nachdem die drei ersten glänzenden Akte alles boten, was eine reiche Phantasie an Gestaltungskraft zu erdenken vermag.

II.

10. Dezember 1836.

In den beiden vorhergehenden Akten mußte der Autor dann und wann den ihm eigenen, strengen Stil verlassen, um sich gewissen theatralischen Anforderungen anzupassen, vor denen die edelsten Häupter sich neigen müssen, worunter aber die Stilreinheit immer mehr oder minder leidet. Hier nun, wo er nur der Eingebung seines Genies gehorcht, sehen wir ihn sich zu einer Größe erheben, die sicherlich nur wenige seiner Rivalen je erreichen werden. Es sieht sich leichter an, als es ist, vokalisierte Läufe und mit Koloratur verzierte Kavatinen in ein so graziöses Gewand zu kleiden, ihnen solch lebendige Originalität zu verleihen, wie Meyerbeer es tut. Ich weiß wohl, man kann für einen Sänger glänzende, gut liegende Musik schreiben, die gleichzeitig aller Empfindungskraft bar und von Gemeinplätzen durchwoben ist. Auch liegt es mir fern, das wirkliche Verdienst des Komponisten in dieser oft undankbaren und seinen Gewohnheiten antipathischen Arbeit herabsetzen zu wollen; ich glaube nur, daß dies Verdienst mit dem der großen dramatischen Musik nicht verglichen werden darf, die als wahre Macht zugleich Leidenschaften, Gefühle und Überlegung unterjocht, während die andere Musik nichts ist als ein mehr oder minder frivoles Spielzeug zum Ohrenschmaus. Die prachtvollen Kombinationen der Chöre verschiedenster Art, die wir im dritten Akt erwähnt haben, können unserer Meinung nach trotz der Fülle ihrer Wirkungen nicht den leidenschaftlichen Szenen, denen wir jetzt beiwohnen werden, gleichgestellt werden. Um die einen zu schreiben, genügte ein erfinderischer Musiker, zur Empfängnis der andern, zu diesem großartigen Entwurf bedurfte es unbedingt eines Genies.

Nach einem Rezitativdialog voll Angst und Liebe zwischen Raoul und Valentine beginnt der Ensemblesatz der Verschwörung.

Ich kenne keine Bühnenszene von gewaltigeren Proportionen, in welcher die Wirkung von Anfang bis zu Ende so meisterhaft entwickelt wird, wie hier.

Der Plan ist folgender. Es beginnt mit einem Allegro moderato, welches von einem fortgesetzten Triolenmotiv der Streich-

instrumente begleitet ist, dessen Wendung zu melodiös ist, um es als gebundenes Rezitativ bezeichnen zu können; es ist eine dieser Zwischenformen, die Meyerbeer eigen sind und die ebensoviel vom Rezitativ wie von der Arie haben und doch weder das eine noch das andere sind. Sie eignen sich vorzüglich dazu, die Aufmerksamkeit des Zuhörers wach zu halten; zuweilen auch haben sie den Nachteil, daß die Einsätze der Arien oder taktmäßigen Ensemblesätze nicht klar genug hervortreten, indem sie den Unterschied, der diese vom Dialog und dem musikalischen Parlando trennt, zu sehr verwischen. Hier ist diese Art melodischer Deklamation um so glücklicher angewandt, als ihr ein einfaches Rezitativ vorausgeht und ein ganz besonders melodisches »Andantino« den Abschluß bildet. Es interessiert, ohne viel Eindruck zu hinterlassen; es bereitet das Ohr auf die großen kommenden Entwickelungen vor; es ist der Ausgangspunkt des »Crescendo.«

Das »Andantino«, von dem ich eben sprach: „Geheiligt sei die Sache", muß sozusagen als Hauptthema der ganzen Szene angesehen werden. Wir sehen es in der Tat dreimal in ziemlich großen Zwischenräumen wiederkehren und immer von neuen, dazugehörigen, mehr und mehr gewaltig anwachsenden Ideen bereichert. Die beiden Perioden, aus denen sich diese mächtige Phrase zusammensetzt, sind mit ebensoviel Geschick wie Originalität moduliert, indes treten die eine wie die andere in sehr nahe Beziehung zu der Haupttonart E-Dur. Die erste geht durch die Tonart Gis-Moll, um alsbald wieder auf E zurückzukehren, und die zweite in G-Dur taucht auch nur auf, gibt aber dem unerwarteten, plötzlichen Wiedererscheinen der vollkommenen Kadenz auf dem E-Durakkord, die den Schluß herbeiführt, einen wunderbaren Glanz. Nun erscheint von neuem das tempo primo mit seinem stetigen Motiv und seiner melodischen Deklamation; hierin kommt es zu einem Ausdruck seltener Kraft und Schönheit, es ist der Augenblick, als Nevers seinen Degen zerbricht und ruft: „Hier hast du ihn, zum Mord brauch ich ihn nicht".

Nachdem das Thema des Andantino wieder aufgetaucht ist und einige Takte aus dem einfachen Rezitativ, gibt Saint Bris den Verschwörern seine Befehle in einem Satz, der eher durch die ernste

Gesangsstimme und die Begleitung der Bässe im Orchester diesen düsteren Charakter bekommt, als durch seine Beschaffenheit an und für sich. Ich nehme nur den Schluß aus: „Dann trifft sie der Rache Streich", der in der oberen Terz von den Tenören und in der unteren Terz von den Bässen im Chor wiederholt wird. Diese Kombination ist von äußerst düsterer Färbung, und es liegt ein solcher Ausdruck wahrer Drohung darin, daß wir ihn nicht verkennen können.

Aber weiterhin finde ich Grund zu einem Tadel, der vielleicht kleinlich erscheint und dessen ich mich sicherlich enthalten würde, handelte es sich nicht um einen der größten unserer Musiker: Saint Bris ruft in sehr lebhaftem Tempo:

„Dann stürzt hervor und führt den Racheſtreich
Und streckt dahin was widerstehet euch!
Der Gott, der euch vernimmt und euch im voraus segnet,
Hört unser Fleh'n und er wird vor euch geh'n." —

Valentines Angst spricht aus den Worten:

„Mein Gott, mein Gott, wie kann ich retten ihn,
Es ist umsonst, er kann nicht mehr entflieh'n;
Wie wollt' ich ach so gern und kann nicht hin zu ihm."

Nun ist aber die musikalische Phrase zu diesen Worten, die aus so entgegengesetzten Gefühlen erwachsen und von zwei Personen gesungen werden, von denen die eine droht, während die andere zittert, beinahe für beide ganz gleich.

Paßt eine solche Doppelanwendung sich der dramatischen Handlung an und ist sie wahrscheinlich? Beweist es nicht vielmehr bei einigem Nachdenken, daß diese Phrase sehr unbestimmt und wenig packend im Ausdruck sein muß, oder wenn dem nicht so ist, so ist sie eben unvereinbar mit einem der beiden Charaktere . . .

Dieser Mangel macht sich in leichteren Werken oft fühlbar, ist hier aber um so ernster zu nehmen, als die Szene außerordentlich wichtig ist und der Autor sie entschieden von einem höheren Standpunkt aus betrachtet wissen will und er überdies in den Momenten der Leidenschaft sonst eine außerordentlich wahre, natürliche Sprache führt. Ein Augenblick der Erschlaffung hat den Komponisten vermutlich auf diese Bahn getrieben, die keineswegs die seine ist. Aber mit welch erhabenen Aufschwung verläßt er sie bald darauf!

Drei Mönche schreiten langsam näher, das Orchester führt in mäßigem Tempo einen stark akzentuierten dreiteiligen Rhythmus aus, in welchem die drei Stimmen gedämpft ihre ruchlose Hymne „Ehre dem allgerechten Gott" anstimmen.

Plötzlich stockt dieser drohende Rhythmus, und die Blasinstrumente schmettern viermal nacheinander zwei enharmonische Durakkorde hervor, wechselnd in E und in As, während Saint Bris und die drei Mönche im Einklang auf nur zwei Noten (Gis und C) singen:

„Waffen für Gott mutig gebrauchet,
Sie in der Ketzer schändlich Blut tauchet.
Euch, durch die unser Herr führet den Streich
Waffen, heilige Waffen wir segnen euch."

Bei der letzten Strophe teilen sich die Stimmen und bilden eine unerwartete Harmonie in C-Dur, ohne Begleitung, und führen modulierend allmählich das Thema der Hymne nach As-Dur zurück, worauf der gesamte Chor es wiederholt mit einer kraftvollen Begleitung aller Bogeninstrumente und einem kräftigen Rhythmus der Bässe und Celli, die man schon zu Anfang gehört hat. Nach dem Einsatz dieses Chores wird der Ernst der Situation ein furchtbarer, jede Note eines Taktes wird mit solcher Kraft angeschlagen, die Stimmen prallen in den schreiendsten Dissonanzen aufeinander, in allen Akzenten; in der ganzen melodischen Form ist ein so furchtbares Gemisch von religiösem Stil und frenetischer Erhitzung, daß es in der Tat einer ganz außerordentlichen Anstrengung bedurfte, um nach allem was wir erwähnt haben, ein solches Crescendo durch einen noch größeren Effekt zu Ende zu führen. Meyerbeer erreicht dies folgendermaßen: Nach einigen geflüsterten Worten gebieten die Mönche der Menge, niederzuknien, dann schreiten sie segnend von einer Gruppe zur anderen und nun wiederholt der ganze Chor in einem Paroxismus fanatischer Extase das erste Thema: „Geheiligt sei die Sache", aber anstatt diesmal die Stimmen in vier oder fünf Partien zu teilen wie vorher, vereint der Komponist sie im Unisono und in der Oktave zu einer einzigen großen Masse, infolgedessen die schmetternde Melodie den Kampf mit dem Getöse im Orchester aufnehmen kann und es völlig beherrscht; zudem schwillt

das Orchester von je zwei zu zwei Takten in den kurzen Pausen, die jedes Glied von der Phrase trennen, bis zum Fortissimo an, und durch Aussetzen der unterbrochenen Eingriffe der Pauken, die von einem Trommelwirbel begleitet werden, wird eine seltsame, furchtbare Wirkung erzielt, die selbst den allerunempfindlichsten Zuhörer packen muß. Dieser erhabene Schrecken scheint mir gewaltiger als alles, was man seit langen Jahren in dieser Beziehung auf dem Theater gehört hat und ohne das große Verdienst von „Robert der Teufel" abschwächen zu wollen, muß ich hinzufügen, daß ich dort, selbst das berühmte Trio eingerechnet, nicht diese unsterbliche Schilderung von Fanatismus gefunden habe.

Das darauffolgende Duett steht fast auf gleicher Höhe; ich glaube allerdings, daß die Modulationen hierin zu mannigfaltig sind; aber die widersprechendsten sind mit soviel Geschick dargestellt, daß die Einheit des Stückes doch nicht darunter leidet. Als eine der packendsten Episoden erscheint mir die Kavatine: „Dieses Wort deiner Liebe", wo das antwortende Echo der Violoncelli und die graziöse, zarte Begleitung dem schwärmerischen Gesang einen doppelten Reiz verleihen. Die Schlußsteigerung überrascht durch ihre allerdings wohl motivierte realistische Kühnheit: das Duett endet mit einem Solo und auf dem Leitton beinahe mit einem Rezitativ.

Diese musikalische Auflösung, die dem Brauch so entgegen ist, entbehrt scheinbar der Kraft und nötigen Wärme, um einen solchen Akt abzuschließen; aber ganz im Gegenteil, Raouls letzter Ausruf: „Gott, Dir befehle ich dies teure Leben" ist herzzerreißend, daß selbst das stärkste taktmäßige Ensemble nicht eine mächtigere Wirkung hervorbringen könnte.

Die Tanzweise, mit welcher der fünfte Akt beginnt, ist außerordentlich kurz aber bemerkenswert durch ihre ritterliche Eleganz; sehr wirkungsvoll sind die fernen Glockenklänge, die sie unterbrechen.

Raouls Arie, als er bei dem Feste erscheint, entbehrt nach meiner Ansicht dramatischer Belebtheit; das Rezitativ ist nicht gedrängt genug und die Pausen, die zwischen jeder Gesangsstrophe liegen, wirken erkältend und schwächen gerade im leidenschaftlichsten Moment entschieden die Wirkung ab. Vielleicht wollte der Komponist durch diese Lücken die Beklemmung ausdrücken, die einen Men-

schen in solchen Momenten befällt. Das wäre allerdings sehr natürlich, aber ich glaube, daß ein solcher Grad von Realistik bei einem großen Theater, wie die Oper, schlecht angebracht ist, weil die Entfernung und der Lärm im Orchester den Zuschauer verhindern, den Gesichtsausdruck, das nervöse Zittern, den fliegenden Atem, all die tausend Feinheiten in der Pantomime des Schauspielers zu erkennen. Dasselbe gilt von der folgenden Arie: „Ich sah beim Scheine der Fackeln sie ziehen", die meiner Meinung nach überhaupt keine Arie sein dürfte. Die Handlung stockt ganz augenscheinlich, damit der Sänger seine Beschreibung von den schauerlichen Vorgängen, die Paris in Blut gebadet haben, vorbringen kann. Hingegen müßten die Protestanten, kaum daß sie die fürchterliche Nachricht vernommen haben, den Erzähler mit einem Schrei unterbrechen und aus dem Saale stürzen, ohne die überflüssigen Details mit anzuhören.

Anders steht es um das folgende Trio. Obgleich es außerordentlich lang ist und für sich allein fast den ganzen letzten Akt ausfüllt, ist es so wunderbar durchgeführt, daß es nicht länger erscheint als ein gewöhnliches Stück. Es beginnt in einer ganz neuen Form. Das strenge Verhör von Marcel, auf das die beiden Liebenden andachtsvoll antworten, die tiefen traurigen Töne der Baßklarinette, die nur allein Marcels Gesang begleitet, selbst das Schweigen des übrigen Orchesters, alles trägt dazu bei, dem musikalischen Ensemble dieser Szene Größe und eine unvermutete Feierlichkeit zu verleihen.

Einen ergreifenden Kontrast bilden die Chöre, die in dem naheliegenden Tempel Luthers Choral singen, inmitten des Geschreis der Mörder und ihrer wilden Fanfaren. Dieser Gesang der Mörder und die Begleitung der Trompeten ist schon an und für sich fürchterlich im Ausdruck. Das hat der Komponist durch ein sehr einfaches Mittel bewirkt, welches aber immerhin gefunden, und mehr noch — gewagt sein wollte: nämlich die Veränderung der sechsten Note in der Molltonart. In der brutalen Phrase, die in das A-Moll hineingeschleudert ist, läßt er den sechsten Ton, das eigentlich F wäre, stets erhöht erscheinen. Der grausige Effekt, der daraus entsteht, ist ein neuer Beweis zu dem ausgesprochenen Charakter von Kombinationen, zu welcher diese Note mit oder ohne Veränderung Anlaß geben

kann. Gluck hatte sich dies schon zu verschiedenen Malen zu Nutze gemacht, aber in anderer Weise; ich erwähne nur die berühmte Baß-Arie aus dem dritten Akt von Iphigenie auf Tauris: „Ach nur an den düstern Ufern".

Die Arie ist in G-Moll und die Baßstimme geht nach und nach auf das E über bei der eben erwähnten Stelle; diese unvermutete Note verbreitet über die Harmonie plötzlich eine schwarze, düstere Färbung, die uns erschauern macht. In den „Hugenotten" hingegen strahlt sie hell auf, jedoch wie ein blanker Degen; es liegt Jubel in dem Ausdruck, aber jener Jubel, den die Sieger in allen Religionskriegen den Tigern und Kannibalen entlehnt haben. Auf die Trompeten übertragen, wird die Schärfe dieser Note infolge des durchdringenden Klanges von wahrhaft teuflischer Wildheit. Dies ist nicht eine der geringsten Erfindungen Meyerbeers in diesem Werk, wo neben so ausdrucksvoller Schönheit eine Fülle von geistreichen, neuen Kombinationen prangen.

Abgesehen von den wenigen Passagen, die nicht ganz auf der Höhe des übrigen stehen, wie z. B. Marcels Solo mit Harfenbegleitung: „Seht, seht der Himmel öffnet sich" zögern viele Leute nicht, diese Partitur wegen der schöpferischen Kraft, die sich hier so häufig bekundet, über die vorhergehende zu stellen. Diese Bevorzugung tut dem Werke von „Robert der Teufel" keinen Abbruch; sie scheint uns wohlverdient und wahrscheinlich wird der Autor selbst uns nicht Lügen strafen.

Der Prophet.

I.

29. April 1849.

Wie man sieht ist in dem Textbuch von Liebe wenig die Rede; aber so viele andere Leidenschaften ersetzen sie, daß das Interesse keinen Augenblick erlahmt. Zudem ist alles zum Ruhme des Komponisten angeordnet, und geschickte, packende Kontraste finden sich

darin, um das Auge zu erfreuen; also alle erwünschten Bedingungen zu einem vorzüglichen Operngedicht sind diesmal vereint.

Nachdem er zwei Werke wie „Robert" und „Die Hugenotten" geschaffen hatte, war es eine ungeheure Aufgabe für Meyerbeer, zum dritten Male der lyrischen Bühne nahe zu kommen. Es lag sogar eine gewisse Gefahr für ihn in dem Stoffe des Propheten, so dramatisch und musikalisch er auch war, wegen gewisser Ähnlichkeiten, die er mit den Hugenotten teilt.

Ich spreche von dem Zwang, den er dem Komponisten auferlegte, wiederum zur häufigen Anwendung eines religiösen Themas (das der Wiedertäufer) greifen zu müssen, und zu dem ernsten, fast düsteren Stil, den der Charakter dieser Fanatiker bedingt, wie schon der Marcel in den Hugenotten. Aber der große Meister hat diese Schwierigkeit geschickt überwunden. Der lateinische Chor: »Ad nos venite, miseri«, ist von vornherein sehr glücklich gewählt, und sein düsterer Charakter wird immer schrecklicher, je mehr der Fanatismus der neuen Sekte sich verbreitet und wächst.

Wenn der Vorhang aufgeht, singen zwei Bauern einen reizenden Wechselgesang voll Frische und Originalität.

Der Chor „Der Lüfte Hauch, er schweigt" ist sanft und graziös, im Orchester bemerkt man neue Pizzicato-Effekte, die sich mit den Läufen der Piccoloflöte vereinen. Nach der schönen Kavatine der Bertha überrascht die seltsame Färbung des Psalmes, den die drei Wiedertäufer — zwei Bässe und ein Tenor — in der Oktave im Einklang singen. Der revolutionäre Konflikt beginnt: das Gemurmel, das Geschrei, der Lärm der Verschwörung, das alles ist mit unglaublichem Geschick im Orchester wiedergegeben: der immer mehr anwachsende Aufruhr des Volkes bricht zuletzt in einer Reprise des anabaptistischen Psalmes los, mit einer solchen Wucht, einer solchen Wut, von der uns die wirklichen Verschwörungen kaum einen Begriff geben. Man erschauert, man spürt, daß der fürchterlichste Fanatismus, der religiöse Fanatismus, hier wütet. Dieser Chor ist so großartig, daß man bedauert, ihn im ersten Akte zu finden. Solche Donnerschläge machen immer das Ohr auf kürzere oder längere Zeit unempfindlich für die nachfolgenden Klänge, daher sollten sie nur zum Aktschlusse vorkommen. Das folgende Rezitativ

ist außerordentlich interessant, sowohl durch die natürliche Diktion der Worte, wie durch die geschickte Art, mit welcher die Begleitung verteilt ist. Die zweistimmige Romanze: „Einst in tiefen Stromes Wellen sank ich hinab" trägt das naive Gepräge, das sich ganz dem Charakter der beiden Bäuerinnen Bertha und Fides anpaßt. Leider wird diese schöne Illusion zum Schlusse durch Koloraturen und eine wirkliche Kadenz verwischt. Nun gibt es keine Fides, keine Bertha mehr, wir hören nur noch Mademoiselle Castellan und Madame Viardot, die ihre Rollen einen Augenblick vergessen, um wie zwei wirkliche italienische Primadonnen zu singen.

Der zweite Akt beginnt mit einem entzückenden Walzer für Stimmen und Orchester. In der darauffolgenden sanften, melodischen Kavatine von Johann habe ich einen wirklichen Fehler entdeckt, den ich hier mit Genugtuung konstatiere, denn meine Prosa würde durch das fortgesetzte Lob bald unleidlich, wenn nicht einige Pfefferkörner der Kritik die nötige Würze hineinbrächten. Meyerbeer, der große Meister der Kontraste, muß das mehr als jeder andere begreifen. Jeder muß leben.

Es handelt sich um Folgendes. Die Worte sind: »Le jour baisse et ma mère sera bientôt de retour«. Ohne Zweifel bilden »Le jour baisse et ma mère« das Ende einer Strophe, aber das ist kein Grund, um hinter dem Worte »mère« eine Pause zu machen; es ist im Gegenteil klar, daß der Halt hinter »Le jour baisse« sein muß, der Rest des Satzes aber ohne Unterbrechung gesprochen werden muß.

Mehrere düstere Effekte im Dialog der Wiedertäufer und ein reizendes »Smorzando« zum Schluß des Chores „Leb wohl, leb wohl" fallen einem auf; Johannes Traum ist eine der bedeutendsten Seiten der Partitur. Es ist ein begleitetes Rezitativ, in welchem das Orchester mit dem Gesang und Wort um den Ausdruck streitet.

Zuerst bringt ein unter der Bühne plaziertes Horn ein wundervolles Motiv, ein kräftiges Tremolo der Violinen begleitet die Stimme, dann taucht das Hornmotiv wieder auf und verbreitet sich im ganzen Orchester bis zu dem Worte „Verflucht!", welches von einem instrumentalen, dumpfen, schrecklichen Gebrüll aus den Tiefen der Hölle geschleudert zu werden scheint. Das Wort „Gnade"

ersteht aus einer unvermuteten, lieblichen Modulation. Die Romanze „Keins von allen Erdenreichen" ist von melodischer Frische und gegen den Schluß, wenn die Stimme mit dem Chore ein Duett bildet, von unendlich schwärmerischer Anmut.

Roger hat diese ganze Szene meisterhaft durchgeführt. Die erste Arie der Fides „O, mein Sohn, Segen dir", die Madame Viardot so wunderbar sang, ist prachtvoll im Stil; sie ist ergreifend und wahr; die Einwürfe der Blasinstrumente erhöhen noch den Ausdruck, selbst die Pausen in der Stimme und im Orchester und der glückliche Einsatz der Dur-Tonart bei der Schlußsteigerung tragen unendlich zur Wirkung bei. Dieser Teil hat einen lebhaften Eindruck auf die Zuhörer hervorgebracht.

Eine große Energie liegt in dem Trio „Ja, der Herr hat's verheißen, er hat dich erwählt auf Erden". Aber in diesem Aktschluß herrscht doch eine ergreifende Stimmung vor, die durch die Szene verursacht wird, in welcher Johann an der Türe seiner Mutter lauscht und hört, wie sie ihn noch im Schlafe segnet. In Wahrheit kann der Zuhörer die Stimme der Fides nicht hören; sie ist durch das Orchester ausgedrückt und durch Fragmente aus der vorangehenden Arie der alten Mutter, die vom englischen Horn mit gedämpfter Violinbegleitung wiedergegeben werden, was ebenso mysteriös wie unendlich ergreifend und feierlich wirkt. Auf dem letzten Schrei des Johannes: „Lebe wohl, Mutter" liegt eine äußerst kühne Dissonanz. Von ebenso überraschend schmerzlicher Wahrheit ist der Schrei, den die Frauen ausstoßen, als die Wiedertäufer sie nach dem wilden Chor: „Ha! Blut! Judas muß erbleichen" mit der Axt bedrängen. Besonders zu loben ist noch die Arie des Zacharias. Rouladen im Händelschen Stile passen sich hier aufs beste dem wilden, fanatischen Ausdrucke des Triumphes an.

Aber nun folgt das Ballett, und alles, was die instrumentale Musik an reizenden Capricen bietet, sprudelt hier hervor. Wir kannten bereits die entzückenden Tanzweisen aus „Robert" und den „Hugenotten", aber diese stehen jenen in keiner Weise nach. Sie beginnen auf einem Allegro und das Orchester wird von den Stimmen begleitet:

„Wie tragen die Mädchen,
Die zierlichen, schlanken,
So leicht auf dem Haupte
Die Lasten so schwer."

Ich habe hierin entzückende Details bemerkt, die aber durch den Lärm, den das Erscheinen der Schlittschuhläufer verursacht, dem Publikum ganz entgangen sind. Das Allegro im Sechsachteltakt mit seiner fortwährenden Akzentuierung jeder Endnote eines Taktes, nach welchem die Hauptgruppen der Schlittschuhläufer ihre amüsanten Bewegungen ausführen, ist von einer Originalität, die ihm einzig die folgende Weise streitig macht, eine Art langsamen Walzers, der in einer Koda im Zweivierteltakte endet, mit neuen und völlig unerwarteten Effekten, die einen riesigen Beifallssturm entfesselten.

Allein mit den Tanzweisen könnte der Verleger dieser gewaltigen Partitur ein Vermögen verdienen. Nach dem Ballett folgt ein Trio für Männerstimmen: „Schenket ein, ihr Herzensbrüder", das originell, lebhaft und ungezwungen im Rhythmus ist, voll der fremdartigsten „instrumentalen Stimmeffekte", dessen Motiv auf sehr glückliche Weise von der Baßstimme übernommen wird.

Dies Trio erweckte rauschenden Beifall. Ein schöner Cellosatz leitet den Auftritt des sorgenvollen Johannes ein. Der Chor „Verrat" ist höchst schwungvoll, und die syllabische Unterlage der Volksstimmen zu dem Solo des Propheten ist eine außerordentlich dramatische und schöne Kombination.

Dasselbe gilt von dem Geschmetter der Trompeten, die aus den verschiedenen Ecken des großen Platzes von Münster sich in anscheinender Unordnung, die aus der allergelehrtesten Kombination entsteht, kühn in den begeisterten Gesang des Johannes mischen. Das Thema des Finales: „Herr, dort in den Sternenkreisen" hat den Vorzug, in einfachem Rhythmus geschrieben zu sein, und prägt sich daher dem Gedächtnisse sehr leicht ein.

Im vierten Akte hört man zu Anfang den Gesang der Bettlerin, der sehr demütig und traurig klingt und von wunderbaren, tiefen Klarinettentönen begleitet ist. Weiterhin erhebt sich über den beiden Klarinetten, die den dissonierenden Sekundenakkord halten, eine

reizende, sehr glückliche Violinphrase. Ich muß gestehen, die zweistimmigen Vokalisationen über die Worte: „Was ich verlor, bringt nichts zurück" verletzen mich. Nie sind solche Kehllaute der Ausdruck eines menschlichen, tiefen Schmerzes, wie der, den diese beiden Frauen empfinden; überdies sind es einfache, arme Frauen aus dem Volke, deren Gesang auf keinen Fall Anspruch auf Virtuosität machen sollte.

Ich gehe an dem Duett von Bertha und Fides schnell vorüber, um zur Krönungsszene zu gelangen. Sie wird durch ein scharf gezeichnetes, elegantes Marschmotiv eingeleitet, welches zuerst von den Violoncelli vorgebracht und später mit Glück vom Cornet aufgenommen wird. Nun beginnt die Zeremonie: Alle Schleusen der Harmonien sind geöffnet: Das Orchester, der Chor, die Orgel, die Fanfaren der Saxhörner; es ist ein sehr weise erdachter musikalischer Tumult; dem »Te Deum laudamus« im faux-bourdon folgt eine Hymne der Chorknaben, auf dem Lieblingsmotiv, das wir schon im ersten Akte in der Traumerzählung gehört haben; dann das Triumphgeschrei und der Fluch der alten Fides. Die Szene, in welcher der Prophet seine Mutter verleugnet, ist erhaben in ihrem harmonischem Ausdruck. Johannes' Frage: „Bin ich dein Sohn?" wiederholt sich auf zwei Akkorden, die von packender Wirkung sind, dazu gesellen sich die Klänge der Klarinetten, Bässe und die im Tremolo geteilten Violinen, was diesem Satz einen außergewöhnlichen Charakter verleiht.

Die Gesangspartie bietet hier Schwierigkeiten in der Intonation, die einzig und allein ein gewiegter Sänger, wie Roger, zu überwinden imstande ist. Die Einwürfe der Fides sind bemerkenswert durch die Wahrheit des Ausdruckes, bis zu dem Augenblicke, wo eine Reihe schneller: „Nein, nein, nein, nein" in gebrochenen Akkorden einsetzen und ein gesangliches Arpeggio, welches mir nicht in diesen ernsten, dramatischem Stil zu passen scheint.

Das Schluchzen der alten Frau führt ebenfalls in dieser Szene eine stockende Wortführung herbei, deren vortreffliche Absicht unverkennbar ist. „Der Unglückselige ver-leug-net mich". Aber warum wiederholt sich dieser schluchzende Rhythmus in den Stimmen der Wiedertäufer, die doch nicht weinen?

Die erste Kavatine der Fides im fünften Akt ist ergreifend, die Passagen der Baßklarinette, die den Gesang in der unteren Oktave begleitet, bringen eine prachtvolle Wirkung hervor. Aber in der folgenden Arie kann nichts meiner Meinung nach, trotz des unbestimmten Sinnes der Worte, die Anwendung des Bravourstiles rechtfertigen in der Rolle einer alten Frau, welche von Zeit und Kummer gebeugt ist.

Ich kann hier meinen musikalischen Glauben, zu dem ich mich mein Lebtag bekannt habe, nicht abschwören, einen Glauben, der durch den Instinkt des Ausdruckes geweckt wird und dessen Apostel Gluck, Spontini, Mozart, Beethoven, Rossini (in Wilhelm Tell und der Barbier), Weber, Grétry, Méhul und so viele andere große Meister waren.

Diese Abirrungen in der theatralischen Musik sind mir immer als die abscheulichsten Ketzereien vorgekommen und flößen mir tiefen Widerwillen ein. Die Arie, von welcher hier die Rede ist, sowie einige analoge Passagen in den Rollen von Fides und Bertha, haben mir zudem diesmal wirklichen Kummer bereitet, einen Kummer, den alle wahren Musikfreunde teilen werden und den sie weder verhehlen können noch dürfen. Nach dieser Erklärung muß ich noch das Terzett: „Fern zu dem Frieden ländlicher Fluren" loben und die Tanzweise während des sardanapalischen Festes des Königs und schließlich den hinreißenden Schwung in dem Thema:

„Auf, seht, der Becher winket,
Schenket froh euch ein und trinket"

welches diese große Komposition krönt, die würdig ist, an die Seite der beiden Meisterwerke, die ihr vorausgingen, gestellt zu werden.

Der Erfolg des Propheten war vom ersten Augenblicke an ungeheuer und ohnegleichen. Schon allein die Musik hätte dies vermocht. Aber der unerhörte Reichtum an Dekorationen, Kostümen, Tänzen sowie die Inszenierung tragen allerdings auch dazu bei. Das Ballett der Schlittschuhläufer gehört zu den reizenden Dingen, die jedesmal unfehlbar die Beliebtheit einer Oper sichern. Die Dekorationen, welche das Innere der Kirche von Münster und den Palast des Propheten darstellen, sind unvergleichlich schön.

Die musikalische Ausführung stand seit langen Jahren in der

Oper nicht mehr auf solcher Höhe: der Chor singt und spielt mit bewunderungswürdiger Verve; frische vibrierende Tenorstimmen habe ich hier sogar zum ersten Male entdeckt. Das Orchester ist über alles Lob erhaben; die Feinheit in seinen Nuancen, die Vollendung, die Klarheit, mit der die schwierigsten Läufe ausgeführt wurden, die weise Diskretion in der Begleitung, sein Ungestüm, seine wuchtige Verve in den heftigen Szenen der Handlung, sein sicheres Zusammenspiel und sein exquisiter Wohlklang verraten in ihm das Orchester des Konservatoriums, das leider häufig Überdruß und Widerwillen in der Opéra ganz unkenntlich gemacht hatten. Durch die Begeisterung für das neue Stück angefeuert, und unter der festen, sicheren, warmen und immer aufmerksamen Leitung des Herrn Girard, hat es leicht bewiesen, daß es zu den ersten gehört, deren sich die europäische Musik rühmen darf.

Sprechen wir jetzt von den Sängern.

Der Erfolg von Roger und Madame Viardot war ein ungeheurer. Die letztere entfaltete in der Rolle der Fides ein dramatisches Talent, das man (in Frankreich) nicht vermutet hätte. Ihre Haltung, ihre Gebärden, ihr Gesichtsausdruck, ihr Kostüm, alles war hochkünstlerisch ersonnen. Was die Vollendung ihres Gesanges betrifft, ihr wunderbares Geschick in der Vokalisation und ihre musikalische Sicherheit, so sind dies Dinge, die von aller Welt, selbst in Paris, anerkannt werden. Madame Viardot ist eine der größten Künstlerinnen in der vergangenen und gegenwärtigen Kunstgeschichte. Um sich davon zu überzeugen, braucht man nur ihre erste Arie „O, mein Sohn, Segen dir!" zu hören. Roger entsprach nicht nur allen Anforderungen, welche die große Bühne der Oper an ihn stellte, er hat unsere Erwartungen, besonders bei der zweiten Vorstellung, noch bei weitem übertroffen. Seine stets zuverlässige Stimme vibriert in kraftvollen Momenten in einem prachtvollen Timbre und sinkt in schwärmerischen Phrasen bis zum Geflüster herab. Als geschickter Schauspieler und Sänger, stets klug, sorgfältig und voll Leidenschaft, verstand er es, die Zuschauer in Atem zu halten. Übrigens bewunderte ein jeder die Anmut und Vornehmheit seiner Gesten. Sein Minenspiel in der Krönungsszene — als er seine Mutter erkennen muß und sie allein durch den Ausdruck seines Gesichtes

verstehen läßt, daß sie ihn verleugnen soll, — gehört zu den Dingen, die sich nicht beschreiben lassen.

Das Herz klopft einem bei der stummen Beredsamkeit seines Gesichtes und seiner Augen. Großartig ist die Art, wie er im zweiten Akte seinen Traum erzählt; die Strophe im fünften Akt:

„O, Mutter, fluchst du dem eigenen Sohn?"

spricht er in herzzerreißender Weise, und besonders jene andere: „Und das vergoss'ne Blut, macht das dich unerbittlich?"

Er findet hier einen ganz eigenen Klang, ein Mittelding zwischen Wort und Gesang, dessen natürlicher, wahrhaftiger Ausdruck unwiderstehlich packt.

Roger und Madame Viardot werden jeden Abend unzählige Male mit Begeisterung hervorgerufen.

II.

Diese Wiederholung des Propheten, den man seit mehreren Monaten nicht mehr gehört hatte, mußte in der Tat sehr vorteilhaft für die Partitur sein. Der musikalische Teil des Publikums ist jetzt in der Lage, das Ganze zu verstehen und die Feinheiten dieses Werkes zu schätzen. Eine Oper von solchem Umfange kann nur von jenen genügend genossen werden, die sie häufig gesehen und gelesen haben und beinahe auswendig kennen; nun war diese Vorstellung, wenn ich nicht irre, die sechsundzwanzigste, und überdies ist inzwischen die Partitur erschienen, und die Flut der Melodien hat sich überall verbreitet, sei es in ihrer Originalform, sei es in dieser mehr oder minder entstellenden Art, die man heutzutage Transkription nennt, für Klavier zu zwei und vier Händen, für zwei Violinen, für eine Violine, für zwei Flöten, für eine Flöte, ja, selbst für ein Flageolett! . . .

Sollte man denken, daß es in der Welt Wesen von menschlicher Gestalt gibt, die den Wunsch haben, die Partitur vom Propheten in der Transkription für Flageolett! ! ! zu besitzen. Und sagen zu müssen, daß es gerade diese Leute sind, bei denen der Verleger auf

die Kosten seiner Verluste kommt, welche die intakte Veröffentlichung des Werkes ihm unvermeidlich bringen würde.

So viel steht fest, das Flageolett, die Flöten, das Klapphorn, die Klaviere, die Bälle und Konzerte, Salons und Mädchenpensionate haben alle dazu beigetragen, daß jedermann zur Stunde weiß: die Partitur vom „Prophet" enthält dreißig Stücke, in verschiedenem, sehr schönem Stil, ohne die vier Ballettweisen zu rechnen, die Walzer, Redowas, die Quadrille und den Galopp der Schlittschuhläufer, die unwiderstehlich elegant und schwungvoll sind. Man singt, pfeift und klimpert den ländlichen Chor „Der Lüfte Hauch, er schweiget" der so sanft im Rhythmus, so voll Frieden ist; die reizende Romanze „Einst in tiefen Stromes Wellen", den Ensemblesatz: »Ad nos, ad salutarem undam«, diesen mächtigen Choral im lutherischen Stil, der in Ausdruck und Färbung so wahr ist, daß man jedesmal von Wut und Verachtung ergriffen wird, wenn diese drei anabaptistischen Raben auftauchen und ihn krächzen; unwillkürlich regt sich in einem der Wunsch, eine Kanone zur Hand zu haben, um diesen gemeinen Fanatiker niederzuschießen. Und das graziöse Pastorale: das herrliche Arioso: „O, mein Sohn, Segen dir", der Traum, (eine Seite gewaltigster Orchestration, Modulation und dramatischer Wahrheit) die stark rhythmischen Couplets mit ihren originellen Melodien, der Auftritt der Schlittschuhläufer, das Trio: „Schenket ein, ihr Herzensbrüder", das so bedeutend ist durch seine wilde Fröhlichkeit; der Krönungsmarsch, der Chor der Kinder; die bacchischen Gesänge, sogar die Triumphhymne: alles ist bearbeitet. Aber da die wahren Amateure, diejenigen, welche ein bischen davon verstehen, sich wohl bewußt sind, daß ihre Ausführungen all dieser herrlichen Dinge auf dem Flageolett, ja sogar auf zwei Flageoletts, so vorzüglich sie auch immer sein mögen, dennoch etwas zu wünschen übrig lassen, werden die meisten von ihnen begierig, das ganze Werk, das der Autor für Orchester arrangiert hat, zu hören; und obgleich es nicht Mode ist, gehen sie in die Opéra. Darum war bei der letzten Vorstellung eine dicht gedrängte Menge und eine unglaubliche Zahl von Flageolettspieler-Gesichtern.

Einige dieser Dilettanten haben allerdings gefunden, daß Herr Meyerbeer ihre Lieblingsstücke gänzlich entstellt hatte, indem er sie

für eine solche Masse von Stimmen und Instrumenten arrangierte; oft wurde es ihnen sogar schwer, sie wiederzuerkennen, aber in Anbetracht der Originalität, die in der Melodie ist, meinten sie, daß man ihm die Harmonie und Instrumentation nicht gar so übel nehmen dürfe, und sie haben ihm großmütig all diesen unangebrachten Luxus verziehen.

Verzeihung, lieber Meister, daß ich anläßlich Ihres großen Werkes so zu scherzen wage; aber wenn mir die Gebräuche in unserem Musikhandel in den Sinn kommen, wenn ich an die unglaublichen Vorstellungen denke, die sich die große Menge von unserer Kunst macht, die Menge, von der, wie man sagt, unsere Kunst lebt, weil sie sie bezahlt, so ergreift mich ein nervöses Lachen, ein verzweifeltes Lachen, das Lachen eines Verdammten, eines Bertram, dem ich mich rückhaltlos hingeben muß, um nicht Gefahr zu laufen, in die geschmackloseste, fürchterlichste Wut zu geraten. Und wenn Sie offen sind, so wette ich, müssen Sie zugeben, daß die Art und Weise, wie der Handel mit der Kunst und Poesie verfährt, Sie auch des öfteren veranlaßte, »a bocca chiusa« mit den Zähnen zu knirschen.

Dennoch ist Ihnen, wenigstens hoffe ich es, bisher nicht geschehen, was der große Dichter Weber erleben mußte, als 1828 sein Freischütz unter dem Titel »Robin des Bois« im Odéon verstümmelt wurde. Damals gab es im lateinischen Viertel (das gewohnte Viertel der Flageolettspieler, und wo auch Sie folglich von der Portiersloge bis zur Mansarde gespielt wurden) damals, sage ich, gab es dort einen armen Teufel, der, um sein Leben zu fristen, eine seltsame Industrie betrieb. In Paris gibt es alles. Die einen finden ihr Brot des Nachts zwischen Lumpen, die Laterne in der einen Hand, den Hakenstock in der anderen, andere finden es im Rinnstein, wieder andere reißen nachts die Plakate ab und verkaufen sie an Papierhändler, die Gerissensten unter ihnen beuten die gefallenen Gäule in Montfaucon aus. Dieser da beutete die Musik der großen Meister im allgemeinen und die von Weber im besonderen aus. Sie meinen den Namen dieses großen Mannes schon zu erraten, und ich sehe Sie von hier aus lachen; nun wohl, den meine ich gar nicht; mein Mann hieß Marescot, und sein Handwerk bestand

darin, alle Musik umzuschreiben für Flöte, für Gitarre oder für Flöte und Gitarre und besonders für zwei Flageoletts. Da ihm die Webersche Musik nicht gehörte (jeder Mensch weiß, das sie dem Manne gehörte, der die Worte und Vervollkommnungen gemacht hatte, die »Robin des Bois« sich gefallen lassen mußte, um würdig im Odéon erscheinen zu können), so wagte Marescot nicht, sie zu veröffentlichen oder zu verkaufen; das war ein großer Kummer für ihn, denn er hatte eine Idee, so sagte er, die, bei einem gewissen Stücke angewandt, ihm kolossal viel einbringen mußte. In meiner Eigenschaft als Flöten- und Gitarreschüler kannte ich diesen Unglücksmenschen. Unsere musikalischen Tendenzen waren allerdings nicht ganz die gleichen, und mehr als einmal habe ich das durchblicken lassen; ich vergaß mich sogar eines Tages so weit, ihm ein Achtel meiner Gedanken zu verraten. Das entzweite uns ein bischen, und ein halbes Jahr verging, ohne daß ich den Fuß in seinen Laden setzte. Trotz all der Verbrechen und Infamien, die er an den großen Meistern begangen hat, sah er immer ziemlich schäbig und abgerissen aus; ich traute daher meinen Augen kaum, als ich ihm eines Tages unter den Arkaden des Odéon in einem funkelnagelneuen schwarzen Anzug begegne, angetan mit einer weißen Kravatte und mit heilen Stiefeln an den Füßen; ich glaube sogar — seine günstigen Verhältnisse hatten ihn so verwandelt, daß er an jenem Tage reine Hände hatte. „Mein Gott", rief ich ganz geblendet von seinem Anblick, „Sie haben wohl das Unglück gehabt, einen Onkel in Amerika zu verlieren, oder sind Sie Mitarbeiter von irgend einer neuen Weberschen Oper geworden, daß man Sie so geschniegelt und gebügelt sieht?" „Ich, Mitarbeiter", antwortete er voll Verachtung, „Mitarbeiter, o nein, das haben wir nicht nötig! Ich bearbeite die Musik von Weber ganz allein, und es macht sich, es macht sich! Nun sind Sie neugierig, nicht wahr? Erfahren Sie denn, daß ich meine Idee verwirklicht habe und daß ich mich nicht täuschte, als ich Ihnen sagte, daran würde ich verdienen, viel verdienen, kolossal verdienen! Sie müssen nämlich wissen, in Deutschland ist Schlesinger, der Berliner Verleger, Eigentümer von der Musik des Freischütz; der Kerl war dumm genug, sie zu kaufen; dieser Schafskopf! Er hat allerdings nicht viel dafür gegeben.

Solange Schlesinger diese barocke Musik nicht veröffentlicht hatte, gehörte sie hier in Frankreich keinem anderen als dem Verfasser von »Robin des Bois« wegen der Worte und Verbesserungen, mit denen er die Partitur versehen hatte, so war es für mich also ein Ding der Unmöglichkeit, irgend etwas damit zu machen. Aber mit der Veröffentlichung wurde sie bei uns Gemeingut, denn wie Sie sich selbst wohl denken können, wollte kein französischer Verleger dem preußischen für eine derartige Musik etwas zahlen. Ich brauchte mich also bald nicht mehr um die Rechte des französischen „Autors" zu scheren und konnte, wie ich es im Sinne hatte, mein Lied ohne Worte veröffentlichen. Es handelt sich um das Gebet der Agathe in As-Dur im dritten Akte von »Robin des Bois«. Wie Sie wissen, ist es im Dreivierteltakte und in einem einschläfernden, gräßlich langweiligen Tempo geschrieben und hat synkopische Hörnerbegleitung, die sehr schwierig und furchtbar dumm ist. Drum sagte ich mir, wenn man den Gesang im Sechsachteltakt schreibt, das Tempo in allegretto angibt und ihn in verständlicher Weise begleitet, nämlich in dem gewöhnlichen Rhythmus dieser Taktart, eine Viertel- gefolgt von einer Achtelnote (der Rhythmus der Trommler im Geschwindschritt) so wird das eine sehr nette Sache, die sicherlich Erfolg hat. Ich habe also in der Weise mein Stück für Flöte und Gitarre geschrieben und es auch veröffentlicht, wobei ich jedoch Webers Namen stehen ließ.

Und das fand einen so reißenden Absatz, daß ich es nicht zu Hunderten, nein, zu Tausenden verkauft habe, und dabei nimmt der Verkauf jeden Tag zu. Dies Stück allein bringt mir mehr ein, als dieser Schafskopf von Weber und sogar Castil-Blaze mit der ganzen Oper verdient haben. Da sehen Sie, was es heißt, Ideen zu haben."

Was sagen Sie dazu, lieber Meister? Ich fürchte beinahe, Sie halten mich für einen Geschichtenerfinder und glauben kein Wort von der Sache. Trotzdem ist die Geschichte wahr, und während einer ganzen Zeit habe ich ein Exemplar von dem erhabenen Gebet von Weber aufbewahrt, das dieser Marescot, Musikverleger, Flöte- und Gitarrelehrer, der seinen Laden in der Rue St. Jacques (Ecke der Rue des Mathurins) hatte, durch seine Idee so entstellt hatte.

Sie müssen zugeben, daß die Stimme der großen Menge, was die Kunst anbelangt, eine schöne Sache ist! ...

Um auf die Wiederholung des Propheten zurückzukommen, so dürften Sie, abgesehen von dem kleinen Zwischenfall, der durch die Schwäche einiger armen Choristinnen verursacht wurde, mit Ihren Sängern zufrieden sein. Alle waren mit Hingabe, Eifer und Begeisterung bei der Sache.

Madame Viardot war, wie immer, bewunderungswürdig; das ist bei ihr schon zur eingewurzelten Gewohnheit geworden. Und Roger war, solange er an der Oper ist, nie so voll packender Verve. Er schwelgte in voller Leidenschaft, und seine schmetternde Stimme erhob sich an diesem Tage kühn bis zur Tollheit über all das musikalische Getöse Ihres Orchesters. In der prächtig inszenierten Kirchenszene ist das Mienenspiel der beiden Hauptschauspieler ein wahres Meisterstück; Madame Viardot und Roger haben das Publikum tief ergriffen. Es war nicht mehr als recht und billig, daß man sie während und nach der Vorstellung so oft hervorrief. Aber mir scheint, man hat, was Levasseur anbetrifft, in empörender Weise mit Beifall geknausert, denn er hat alle Teile seiner Rolle mit Geschick und ganz hervorragender Richtigkeit der Intonation durchgeführt, insbesondere seine Couplets: „So zahlreich wie die Sterne", in welchen die Melodie sich durch zwei volle Oktaven erstreckt, von E auf E, die sicherlich nicht leicht zu singen sind.

Madame Castellan war stimmlich ebenfalls sehr gut disponiert, hinsichtlich Tonreinheit und Festigkeit ließ sie nichts zu wünschen übrig. Unter uns gesagt, ist ihre Partie etwas zu hoch geschrieben und enthält Läufe, die sie nur dadurch herausbringen kann, daß sie bei der Überanstrengung der Stimmbänder den Kopf schief hält und eine Grimasse schneidet, die zu komisch ist für ihr reizendes Gesicht.

Nun sagen Sie einmal im Vertrauen — haben Ihnen Ihre Sängerinnen alle diese Koloraturen „auferlegt", die einen so merkwürdigen Effekt machen, oder haben Sie selbst sie ihnen „anvertraut"? — Sie sagen mir, daß das Verfahren zwischen Sänger und Komponist ein wechselseitiges geworden ist. Ich dachte es mir wohl. Das ist traurig. Trotz des Beifalls gefällt das dem Publikum

nicht sonderlich; glauben Sie ihm nicht, es ist überrascht und applaudiert, wenn der Streich gelungen ist, gerade wie bei den gefahrvollen Leistungen der Künstler im Hippodrom, das ist das Ganze. Was mich anbetrifft, so gestehe ich Ihnen, daß mir diese Kehlkopfverrenkungen geradezu weh tun, ganz abgesehen davon, daß der Ausdruck und die dramatische Harmonie entschieden darunter leiden. Bei diesen schrillen Tönen schmerzen alle meine Nerven; mir ist, als zerrisse man ein Stück Schirting oder kratze mit einem Diamanten auf einer Fensterscheibe. Sie wissen, wie sehr ich Sie liebe und bewundere, nicht wahr? Dennoch wage ich zu behaupten, wenn Sie in diesem Augenblicke hier neben mir säßen, wenn diese Hand, die so viel große, herrliche, göttliche Sachen geschrieben hat, in meinem Bereiche wäre, so würde ich imstande sein, sie bis aufs Blut zu beißen ...

Hérold.

Zampa.

27. September 1835.

Vor dieser Wiederholung, die kürzlich stattgefunden hat, kannte ich aus dem Werk von Hérold, von welchem ich nicht sprechen könnte, ohne in die Fußtapfen meines geistreichen Kollegen M. J. J.[1] zu treten, nur Fetzen, welche die Drehorgeln, die Komödien und Kontertänze da herausgerissen haben. Zur Zeit der ersten Aufführungen befand ich mich in Italien und kümmerte mich wenig darum, was dazumal in der Opéra Comique vorging. Ich ging in die Theater, aber nicht in das von San Carlo, del Fondo, de Valle, della Pergola oder della Scala, wo ich nichts Besseres, nicht einmal Ähnliches sehen konnte als im Theater Favart, wohl aber besuchte ich die antiken Theater von Pompeji, San Germano, Tuskulum, Rom. Hier wandelte ich über die Terrassen, durchstreifte die hohen Gewölbe und die verödeten Gänge, in denen der Abendwind seine wundervollen Weisen spielt, die Coccia, Schiafogatti, Focolo, ja selbst Vaccai niemals erreichen werden.

In der Tat trägt die Szenerie nicht wenig zu dem Nimbus dieser nächtlichen Konzerte bei. Der Wind ändert nichts an dem Text, den der große Weltenkomponist ihm anvertraut hat, er ist froh oder traurig, heftig oder toll, wie der ewige Meister es will; er brüllt, er schluchzt, er seufzt ganz leise, aber nie macht er Kadenzen, nie überlädt er seine einfachen Melodien mit ekelhaften Verzierungen; die Dekorationen lassen sich nicht beschreiben, besonders nicht im Theater von Pompeji, von dessen Höhe man zur Rechten den Vesuv erblickt. Aus seinem Haupte schießt donnernd ein Strahlenfeuer, auf seiner müden Brust liegt ein majestätischer

[1] Jules Janin.

Kranz aus roter Lava, zur Linken leuchtet der lachende Golf von Neapel, wo:

La lune ouvrait dans l'onde
Son éventail d'argent.

Und über diesem Zauber des Himmels, der Erde, der Feuer und der Wasser eine erhabene Stille, kein nutzloses Geschwätz, keine blöden Bemerkungen, kein irritierender Beifall, kein Publikum! Nur ein einziger Zuhörer bei einem solchen Schauspiel.

O Erinnerungen! O Italien! O Freiheit! O Poesie! O Fluch! Ich muß mich mit der Opéra Comique beschäftigen!! Ich habe das Stück gesehen und gelesen. Das schlimmste also wäre überstanden. Es handelt sich um Zampa oder die Marmorbraut. Man wird mir sie wahrscheinlich an den Kopf werfen, (die steinerne) wenn ich von diesem vielgerühmten Werk sage, was ich denke.

Aber einerlei! Hérold existiert nicht mehr, und obgleich ich derselben Meinung bin wie jener, der den Aphorismus „Ehret die Toten" umkehrte, so glaube ich, der Kunst Wahrheit schuldig zu sein, denn sie lebt und schreitet beständig fort. Also, mit einem Wort gesagt, „Zampa" ist mir unleidlich, und aus folgenden Grüden: Es ist Musik darin, und das ist selten für eine komische Oper; sie hat sogar sehr schöne Ensemblesätze; aber als Gesamtwerk, als Partitur, deren Gegenstand, was man auch immer sagen mag, die schlecht verhüllte Arroganz verrät, ein Pendant zu Mozarts Don Juan bilden zu wollen, erscheint mir Zampa recht schlecht. So wahr die eine ist, in ihrer stolzen, vornehmen, eleganten Größe, so falsch ist die andere mit ihren Gemeinplätzen und vulgären Wendungen. Durch eine Vergleichung der beiden Opern wird man am besten den Unterschied begreifen, den ich in der Musik finde. Jeder kennt die prickelnde Originalität, die zuweilen nackte Wahrheit der Ausdrücke im Dialog des Mozartschen Don Juan; Hérolds Don Juan äußert sich bei einem Feste folgendermaßen:

Splittre den Mast, du kalter Nord,
Stürme nur, Bora, ich spotte dein!
Juble und trinke am schwankenden Bord,
Preise, besinge den blinkenden Wein.

Ein anderes Mal, als er ein junges Mädchen überfällt, sagt er ohne Scherz:

„Weiche, weiche meinen Wünschen" —

und sein Opfer antwortet ihm:

„Du siehst, wie Angst und Schreck mich plagen,
Ach, trenne dich sogleich von mir,
Nur diesen Wunsch laß mich noch wagen,
Erhörung mich erflehn von dir."

Nirgend in der Welt als in der Opéra Comique hört man solche Verse: Nun, im großen Ganzen steht die Musik von Zampa auch auf keiner höheren Stufe, weder in der Idee noch in der Wahrheit des Ausdrucks oder in der Vornehmheit der Form. Nur hat der Librettist nicht den mindesten Wert auf die Reime gelegt, die er dem Musiker zuwarf, während dieser sich an manchen Stellen abplagte, um besseres als sein Mitarbeiter zu leisten.

Die Musik hat mich ebenso betrübt gemacht, wie die Dichter es sein werden, wenn sie die oben zitierten Zeilen lesen. Im übrigen hat der Stil keine bestimmte Farbe, er ist nicht keusch und strenge wie bei Méhul, nicht übersprudelnd und brillant, wie bei Rossini; nicht heftig, hinreißend und träumerisch wie bei Weber; er hat von allen drei Schulen etwas, von der deutschen, italienischen und französischen, aber trotzdem Hérold keinen eigenen Stil zeigt, ist er doch weder Deutscher, noch Italiener, noch Franzose. Seine Musik gleicht jenen industriellen Produkten, die in Paris nach einem auswärtig erfundenen, etwas geänderten Verfahren fabriziert werden; es ist „Pariser Musik". Darin liegt der Grund zu seinem Erfolg bei dem Publikum der Opéra Comique, das nach unserer Meinung die Mittelklasse der Bevölkerung der Hauptstadt repräsentiert, während seine Musik bei den Amateuren und Künstlern wenig Anklang findet, die ein verfeinerter Geschmack, eine vollständigere Bildung, ein geübteres Urteil ganz ungeheuer von der großen Menge unterscheiden.

Die Beweggründe zu solch strengem Urteil werden gerechtfertigter erscheinen, wenn wir die Partitur von Zampa einer näheren Prüfung unterziehen. Die Ouvertüre erscheint mir schlecht, sowohl durch die Form wie durch ihren Fond. Sie ist aus vier oder fünf verschiedenen Motiven zusammengestellt, die der Oper entnommen und ohne jeglichen Übergang aneinander gereiht sind. Eine Gesamtharmonie, eine Einheitlichkeit existiert nicht. Das ist ein Pot-

pourri, aber keine Ouvertüre. Ich weiß wohl, daß Weber dies bequeme System adoptiert hat für seine unsterblichen Ouvertüren von „Freischütz", „Oberon", „Euryanthe" und „Preciosa"; aber Weber besaß die Kunst, die Motive, die er für seine Ouvertüre der Partitur entlehnte, miteinander zu verweben, sie in ein gleichartiges Ganzes zu verschmelzen, mit so viel Geschicklichkeit, mit einem so zarten Empfinden, daß das Verfahren ganz hinter der wundervollen Wirkung verschwindet. Er warf wirkliches Silber, Kupfer und Gold in die schmelzende Masse hinein, aber er verstand das alles gehörig miteinander zu verbinden, und wenn die Statue aus der Form hervorging, zeigte ihre düstere Farbe nur ein einziges Metall — die Bronze.

Zudem sind die Melodien in der Ouvertüre von Zampa weder neu, noch packend, mit Ausnahme des ersten Allegro, das nicht ohne Feuer ist und eine gewisse wilde Energie zeigt; die vorletzte Melodie, die aus kleinen hüpfenden Sätzen gebildet ist, wie Rossini sie zuweilen aus seiner Feder fallen ließ, wenn er des Komponierens überdrüssig war, erscheint mir erbärmlich und ganz töricht geziert. Ich werde auch in der Ouvertüre den Fehler bezeichnen, der sich in der ganzen Oper bemerkbar macht: Das Übermaß von Verzierungen, welches alle Akkorde entstellt, gibt der Harmonie eine unbestimmte Färbung, einen unsteten Charakter, schwächt die Schärfe gewisser Dissonanzen ab oder steigert sie bis zum Mißton; das Sanfte erscheint fade, die Grazie wird unnatürlich, kurz und gut, es erscheint mir als eine der unerträglichsten Geziertheiten der Pariser Schule. Was die Instrumentation betrifft, so wüßte ich nichts darüber zu sagen; es sei denn, daß sie im allgemeinen genügend ist; aber bei der Coda fallen die Schläge der großen Trommel so massenhaft, so hastig, so wuchtig, daß man in Versuchung kommt, zu lachen oder davonzulaufen.

Die erste Arie der Camilla in As-Dur: „O wonnevolle Stunde" ist hingegen voll Zartheit und Reinheit; hier ist die Harmonie einfach und die Zeichnung in der Begleitung wohl gewählt, bis zu der Stelle, wo das Allegro in E-Dur einsetzt, und wieder die arrogante Geziertheit der Pariser Schule beginnt. Auf dieses Stück folgt ein Männerchor, dessen lebhafte, frische Melodie nicht frei von Affektiert-

heit ist, aber der Hauptfehler liegt in der untergeordneten Stellung der Stimmen. Das Thema wird im Orchester von den ersten Violinen ausgeführt, während der Chor auf der Bühne die betonten Taktteile markiert durch Anschlagen der Harmonie und derart, daß die Tenöre, anstatt einem, wenn auch noch so geringen melodischen Fortgange folgen, während dreier Takte nichts als C hören lassen. Dies ist nicht ein Chor, sondern nur ein instrumentales Thema, mit einer überflüssigen vokalen Begleitung beladen. Dies Mittel erleichtert die Aufgabe der Choristen sehr; auch sind die Komponisten, welche es anwenden, außerordentlich beliebt; nach der Meinung der Choristen sind dies überhaupt die einzigen, die es verstehen, für Stimmen zu schreiben.

Die zum ersten Akt gehörige Ballade ist äußerst einfach, sie hat allerdings den Charakter eines Mädchenliedes, aber artet dieser kindliche Stil nicht etwas in Albernheit aus? Ich habe keine Zweifel über die Sache, ich finde hierin die ganze Naivität der Pariser Schule wieder.

Ich überspringe ein ziemlich mattes Trio, um zum großen Quartett und zu Zampas Auftritt zu gelangen. Dieses Stück ist bestimmt im Stil, außerordentlich dramatisch, gut durchgeführt, gut moduliert und frei von diesen gräßlichen Verzierungen, die wir dem Komponisten so oft zum Vorwurf gemacht haben; es ist entschieden das beste an der Oper. Die Partie des Zitterers Dandolo ist sehr komisch, die Idee, ihn fast beharrlich in Triolen, im Gegensatze zu dem Viervierteltakt der anderen Stimmen singen zu lassen, ist vortrefflich, und das Allegro, welches folgt, nachdem Camilla beiseite den Brief gelesen, ist voll Kraft und Verve. Die ganze Folge von absteigenden Terzen im Einklang, die sich gegen den Schluß der Coda findet, steht in direktem Widerspruch mit dem Ausdruck, der in den Worten liegt: auf diese Weise sagt man nicht: „Ich bebe schon vor Angst und Schrecken" man schreit in der Regel nicht so laut, wenn man fühlt, daß man stirbt, aber da durch die ganze Szene ein Ton von Angst und Schrecken geht, und diese Idee sehr gut ein solches Gefühl wiedergibt, so wäre es ungerecht, den Komponisten deshalb chikanieren zu wollen. Mir scheint nur, er hätte von dem Verfasser des Libretto Worte verlangen sollen, die zu seiner

schönen musikalischen Inspiration passen; nichts war doch leichter als eine solche Änderung. Das Finale beginnt mit einem Chor der Korsaren, ein wirklicher Chor, denn der musikalische Gedanke liegt in der Tat in den Stimmen; er ist von Phrasen im Dreivierteltakte unterbrochen; der mit Synkopen untermischte Rhythmus wirkt recht pikant, aber wegen seiner Kürze kann man dies nicht als ein Musikstück bezeichnen. Der Auftritt der jungen Mädchen zeigt wieder den vorher erwähnten Fehler; der Gesang liegt im Orchester, und die drei Partien Alt und Sopran vervollständigen nur die Harmonie, was jeden Interesses entbehrt.

Nicht darin besteht die Kunst, stimmliche Massen anzuwenden, daß man auf der Bühne eine Partie der zweiten Klarinette von den Sopranstimmen singen, das zweite oder dritte Horn von den Tenören und das Fagott von den Bässen wiedergeben läßt.

Den Italienern verdanken wir diese Entdeckung, die für die Faulheit der Komponisten und die Unfähigkeit der Ausführenden so kostbar ist. In dem Schluß des Finale nimmt die Stimme doch schließlich den Rang ein, der ihr auf der musikalischen Stufenleiter zukommt; das Thema, welches man schon in der Ouvertüre gehört hatte, erscheint zum Schlusse wieder und wird von einem schreckensvollen Geflüster unterbrochen, wodurch ein ausgezeichnet komischer Kontrast entsteht. Das ist wirklich einmal ein musikalischer Gedanke, wie die Librettisten ihn selten finden; auch hat der Komponist ihn sich nicht entgehen lassen.

Das Gebet der Frauen, welches den zweiten Akt einleitet, ist höchst einfältig; im Ritornell bemerkt man allerdings eine Verkettung kompletter Akkorde von gelungener Originalität.

Die große Arie: „O reizendes Mädchen zum Verführen" ist nicht ohne melodischen Reiz, obgleich der rhythmische Schnitt nicht tadellos ist, und die Muse des Pariser Stiles sich wieder jeden Augenblick bemerkbar macht. Das Duett, welches in einem Trio endet: „Ach mein Himmel, wen sehe ich? — Meine Frau!" hat sehr viel Verve; mehrere Perioden im Ensemble entwickeln sich gut, man findet hier einige ziemlich unerwartete, komische Wendungen.

Was das Duett der beiden Liebenden betrifft: „Du zitterst, da du mich siehst", so ist dies eine starke Dosis von Jasmin, Vanille

und Ambra. Das Finale kommt dem im ersten Akt bei weitem nicht gleich, trotz einer niedlichen, kleinen Barkarole im Sechsachteltakt im Genre der meisten zahlreichen Liedchen, Ronden, Balladen oder süßlichen Romanzen, mit denen die Verfasser ihre Stücke zu verzuckern pflegen, zur Freude der Drehorgeln und Musikalienhändler. Es ist in mühselig unkünstlerischer Weise zurecht gemacht, und mehrere gezwungene Modulationen führen zu Härten, die geradezu unerträglich sind. Im letzten Akte ist eine reizende Serenade voll Frische und sanfter Melancholie; ferner enthält das Allegro in dem Duett zwischen Zampa und Camilla: „O bebe nicht und wende nicht den Blick" eine elegante Melodie, die aber von den beiden Personen sehr ungeschickt auf zwei grade entgegengesetzten Phrasen gesungen wird.

In dem ganzen übrigen Werk sehe ich nichts als die Blüte des Pariser Stiles, verziert mit allen Verschnörkelungen der italienischen Instrumentation und chromatischen Harmonien mit Dissonanzen gespickt, wodurch Spohr und Marschner, weil sie damit Mißbrauch trieben, der deutschen Schule einen Tadel zuzogen. Ich muß noch hinzufügen, daß Herold, wo er diese Akkorde von wildem, fantastischem Charakter anwendet, selten seinen Zweck erreicht; es ist eine Waffe, die er nicht zu handhaben weiß; er trifft beständig mit dem Griff anstatt mit der Klinge, und seine Schläge, im Gegensatz zu Mozart, Beethoven und Weber, schlagen nieder, ohne daß dabei Blut fließt.

Das ist unsere wahre Meinung über Zampa. Wenn die Härte in den Augen von Hérolds Bewunderern durch etwas gemildert werden kann, so wollen wir hinzufügen, daß die Partitur dennoch allen Anforderungen gerecht wird, die man heutzutage in Paris an eine wirkliche komische Oper stellt, und daß der Verfasser vollauf seinen Zweck erreicht hat, denn den Beifall jenes Publikums, an welches er sich richtete, hat er unstreitig errungen.

Donizetti.

Die Regimentstochter.

16. Februar 1840.

In diesem Stück wird schrecklich viel geflucht. Aber das ist der Stil der Zeit. Heute haben unsere Soldaten zuweilen sehr gute Manieren. Sie kennen die Orthographie so ungefähr, sie fluchen nur noch bei großen Gelegenheiten. Es ist allerdings wahr, zur Zeit des Kaiserreiches befaßte man sich mit einer anderen Art von Erziehung und hatte es zu einem außerordentlich hohen Grade in der Kunst . . . sich töten zu lassen — gebracht. Womit ich nicht sagen will, daß wir dies schöne Talent heute im geringsten verlernt hätten, nur ist man heute bedeutend fortgeschritten, und zu der Kunst, sterben zu können, gesellt sich jetzt ein bischen »savoir vivre«. — Aber genug über militärische Ästhetik. — Ästhetik! Ich wollte, man füsilierte den Schulfuchs, der dies Wort erfunden hat! —

Wir befinden uns mitten unter Kriegern, Siegern, mitten drin im Kommiß. — Es handelt sich um ein Regiment, um ein Regiment, welches eine Tochter besitzt, die ihm allein gehört. Der Sergeant Sulpice hat sie auf dem Schlachtfelde gefunden, eingehüllt in Windeln und daneben einen Brief von ihrem Vater, dem Kapitän Robert, der das Kind der Gnade der Marquise von Brakenfeld empfiehlt. Wie man sich denken kann, weiß Sulpice nicht, woher er diese Marquise nehmen soll, und ohne sich weiter darüber zu beunruhigen, steckt er Kind und Brief in seinen Tornister, in der Absicht später beide an ihre rechte Adresse abzuliefern.

Nach fünfzehn wohlangewandten Jahren, das muß man zugeben, kehrt Sulpice mit seinen Kameraden nach Tirol zurück. Man

weiß nicht recht, wie er auf dem Schlachtfelde seinen Pflichten als Nährvater hat immer gerecht werden können; aber wie dem auch sei, das kleine Mädchen ist unter den Fahnen aufgewachsen; Marie ist jetzt allerliebst und ganz vertraut mit Pulvergeruch und Kanonendonner; sie eilt durch die Reihen des Regimentes, das sie adoptiert hat, ihr Tönnchen über der Schulter und bringt jedem ihrer Väter Begeisterung und — Branntwein. Man sieht, Sulpice hat Mitarbeiter gehabt, darum heißt Marie „die Tochter des Regiments." Die väterliche Zärtlichkeit unserer braven Leute hat sich in ein anderes, nicht minder reines Gefühl verwandelt. Die junge Marketenderin läuft keine Gefahr, verführt zu werden, man achtet sie und achtet sich selbst zu hoch; sie hat nur den Schwur leisten müssen, sich nie einen Gatten außerhalb der Reihen des 21. Regiments wählen zu wollen. Aber Jupiter macht sich lustig über die Schwüre, die Amor und hübsche Marketenderinnen schwören. Eines Tages, als Marie am Rande eines Abgrundes Haselnüsse pflückt, gleitet ihr Fuß aus; sie stürzt — schon sieht sie einen schrecklichen Tod vor Augen, als ein junger Tiroler sich just zur Stelle findet, um sie in seinen Armen aufzufangen. Es ist überflüssig zu sagen, daß unsere beiden Leute bei dieser plötzlichen Begegnung natürlich sofort in heftigster Liebe für einander entbrennen. Das Regiment aber zieht weiter, denn Balzac hatte Recht: man verbrauchte in jener Zeit entsetzlich viel Männer und Schuhe. Tonio, so heißt Mariens Retter, treibt die Unklugheit so weit, den französischen Truppen zu folgen; er schleicht unaufhörlich um sie herum, in der Hoffnung, die Heißgeliebte zu erblicken. Er wird für einen Spion gehalten und soll natürlich füsiliert werden, als Marie, was noch viel natürlicher ist, sich dazwischen wirft und erklärt, daß sie ihm das Leben verdankt, daß sie ihn liebt und — zum Donnerwetter noch einmal! — daß sie ihn heiraten wird! Bei diesem Geständnis wird das Regiment wieder ganz Vater, es verzeiht Marie und erlaubt ihr, ihren Befreier zu lieben. Aber der Schwur! Der Schwur! „Welcher Schwur?" fragt Tonio. Man erklärt ihm, welchen Kontrakt Marie mit dem 21. Regiment eingegangen ist, für den Fall, daß sie sich je verheiraten will. „Wenns weiter nichts ist!" erwidert der Bursche, so werde ich Soldat, ich trete ins 21. Regiment ein,

und so kann ich Marie heiraten, ohne daß sie ihren Schwur bricht."

Einige Tage später trifft Sulpice auf eine alte deutsche Dame, die in lächerlicher Eitelkeit vor der französischen Armee flieht, als ob die französische Armee imstande gewesen wäre, sie nicht zu respektieren. Sie nennt ihren Namen, und es stellt sich heraus, daß sie die Marquise von Brakenfeld ist, dieselbe, an welche der Brief des Kapitän Robert gerichtet war. Bei der Erwähnung von Robert gerät die Marquise in Verwirrung und erkennt in dem jungen Mädchen, das ihr empfohlen wurde, ihre „Nichte". Nun wird die Marketenderin aufs Schloß geführt, ihre Existenz wird eine andere, aber ihre Gefühle für ihren Retter Tonio und für ihre braven Väter bleiben dieselben.

Nach Verlauf einiger Monate soll Marie, aus der inzwischen, so gut es eben ging, ein Fräulein geworden ist, auf Bitten der Marquise einen vornehmen Herrn, den sie nie gesehen hat, zum Gemahl nehmen.

Sie liebt Tonio noch immer, sie hat einen energischen, entschlossenen Charakter und trotzdem gibt sie ihre Einwilligung. Kann man das begreifen? Aber frei heraus. Hier spielt die weibliche Eitelkeit eine Rolle. Der Kontrakt ist bereit: Marie soll unterzeichnen (wie es scheint, haben ihre Väter nicht verabsäumt, sie schreiben zu lehren. O, diese guten Väter!) Da vernimmt man plötzlich Trommelwirbel. Das Regiment zieht unter Sulpice heran, und Tonio, der inzwischen seine Offiziersepauletten bekommen hat, wagt es, bei der Marquise um Mariens Hand anzuhalten. Verächtliche Abweisung seitens der hochgeborenen Dame, heftige Widerreden seitens des armen Leutnants.

„Ha! Sie weisen mich ab, Madame! So wissen Sie denn, daß das Geheimnis von Mariens Geburt in meinen Händen ist; Sie sind nicht ihre Tante, denn Sie hatten niemals eine Schwester; Sie sind die Mutter; ich habe die Beweise dafür und ich werde sie bekannt geben. Der Kapitän Robert . . ."

„Schweig, Unglückseliger! Raube mir nicht meine Ehre, ich willige in alles ein." — „Nun, Marie, willst du mein Weib sein? — So unterzeichne diesen Kontrakt." „Hurrah!" schreit das Regiment, „Tonio, wir sind dein Schwiegervater . . ."

Die Musik dieser Oper hat man schon in Italien gehört, wenigstens zum großen Teile, sie ist aus der Oper »Le Chalet« von Adam, vermutlich legt aber Donizetti dem Erfolg dieser Oper keine Wichtigkeit bei. Es ist eine dieser Sachen, wie man sie zu Dutzenden schreiben kann, wenn man einen erfinderischen Kopf und eine leichte Hand hat. Der Verfasser von „Lucia" und „Anna Bolena" tat unrecht daran, ein so schwaches Werk im »Théâtre de la Bourse« aufführen zu lassen, gerade in einem Moment, wo die Aufmerksamkeit des Publikums auf »Les Martyrs« gelenkt wird, welches die Oper mit großem Kostenaufwande vorbereitet. Zweifellos ist das nicht von Vorteil für den Erfolg dieses Werkes, wir wagen eher das Gegenteil zu behaupten.

Wenn man imstande ist, ein Werk zu produzieren, welches »per la fama« geschrieben wurde, wie die Landsleute von Donizetti sagen, so soll man sich wohl hüten, ein Pasticcio vorzuführen, das nur — per la fame skizziert wurde.

In Italien ist der Konsum solcher Machwerke ein erschreckend großer: dort wird nur für den Erfolg der Tenöre und Divas geschrieben: Dieser Meister schreibt „für" diese Primadonna. Moriani hat Aufsehen erregt in der Kavatine jenes Werkes; der „Impresario" ließ Donizetti kommen, um die Saisonoper zu schreiben; wir werden sie im nächsten Monat zu hören bekommen; die Marini ist, wie man sagt, „sehr zufrieden" damit.

Und alles das hat nicht mehr Bedeutung für die Kunst als die Verträge, die unsere Musikalienhändler mit den Romanzensängern und Albumfabrikanten abschließen.

Wir sagen, oder vielmehr unsere Händler sagen: „Von Mlle. Puguet sind zweitausend Exemplare abgesetzt worden, im vorigen Jahre nur fünfzehnhundert. Es ist also ein Fortschritt da, man muß sie veranlassen, zum nächsten Winter zwei Albums zu schreiben." Oder auch:

„Der Sänger von Herrn Bernard Latte hat ihm bisher nur den Verkauf von hundert Bérat und achtzig Masini erzielt; trotzdem singt er überall; seine Stimme muß also wohl nicht mehr so gefallen wie früher, oder die sentimentale Begeisterung des Publikums hat nachgelassen."

Alles das ist »per la fame«, und »la fama« hat wenig dabei zu tun.

Die Partitur der Regimentstochter gehört zu denen, die weder der Verfasser, noch das Publikum für ernst nehmen. Es ist Harmonie darin, Melodie, rhythmische Effekte, instrumentale und stimmliche Kombinationen, es ist Musik, wenn man will, aber keine neue Musik. Das Orchester geht in unnützem Lärm auf, die heterogensten Reminiszenzen stoßen in derselben Szene aufeinander, man findet Adams Stil neben dem von Meyerbeer. Was meiner Meinung nach das beste daran ist, das sind die Stücke, die Donizetti an seine italienische Partitur angefügt hat, damit sie in der Opéra Comique angenommen wurde. Dazu gehören der kleine Walzer, der als Zwischenakt dient, und das gesprochene Terzett, von dem man schon vor der Aufführung sprach; hier fehlt es nicht an Lebhaftigkeit und Frische. Das Finale des ersten Aktes hat keine ausgesprochene Form; man sucht vergeblich nach einer klar hervortretenden Absicht. Eine Phrase in der Partie der Marie im zweiten Akt ist vortrefflich entworfen und von vornehmer Zeichnung. Von der Ouvertüre will ich nichts sagen. Donizetti ist die Kritik über diese Partitur wahrscheinlich höchst gleichgültig, aber, wie schon gesagt, er hat unrecht wegen der »Martyrs«. Das Publikum liebt es nicht, wenn man so nachlässig mit ihm verfährt; es könnte folglich ein gewissenhaftes Werk für das Pendant des Pasticcio halten, welches man ihm zuerst vorgeführt hat und den Tadel auf jenes übertragen, den einzig dieses verdient hat. Hoffen wir, daß dies nicht so sein wird, trotz des seltsamen Eindruckes, den die Ankündigung hervorgerufen hat, daß Donizetti unsere vier lyrischen Theater mit seinen Werken überfluten will, und von denen zwei wenigstens, wie die bösen Zungen behaupten wollen, sicher durchfallen werden.

Was! zwei große Partituren in der Opéra »Les Martyrs« und »Le Duc d'Albe«, zwei andere im Renaissancetheater „Lucia von Lammermoor" und »L'Ange de Nisida«, zwei in der Opéra Comique „Die Regimentstochter" und eine andere, von welcher man den Titel noch nicht kennt, und noch eine andere für das Théâtre Italien, und alle diese Opern hätte derselbe Autor in einem Jahre geschrieben oder bearbeitet! Herr Donizetti scheint uns als erobertes Land

zu betrachten; das ist ja ein wahrer Invasionskrieg. Man wird nicht mehr sagen können, „die lyrischen Theater von Paris", sondern nur noch „die lyrischen Theater des Herrn Donizetti." Nie hat der Verfasser von „Wilhelm Tell", von „Tancred" und „Othello" einen gleichen Ehrgeiz gezeigt, obgleich man ihm keine Schwierigkeiten in den Weg gelegt hätte, und auch sein Vorrat an Werken ein reichlicher war. Aber während seines ganzen Aufenthaltes in Frankreich hat er nur vier seiner Opern aufführen lassen und zwar nur in einem einzigen Theater — in der Opéra. Meyerbeer hat in zehn Jahren nur zwei Opern produziert. Als der hochbetagte Gluck starb, vermachte er unserem ersten Theater das Legat von nur sechs großen Partituren, die Frucht seiner ganzen Lebensarbeit. Allerdings werden sie eine lange Dauer haben.

Nun offen gestanden, was würde Herr Donizetti davon denken, wenn z. B. Florenz die Hauptstadt der zivilisierten Welt wäre, wenn die Stadt vier lyrische, vom Staat, d. h. von den Florentinern, stark subventionierte Theater hätte, und Herr Adam, nicht zufrieden damit, daß sein Postillon auf der französischen Bühne in Florenz seine Peitsche herumknallen läßt, obendrein an die Direktoren der drei anderen Theater Übersetzungen oder Mischwerke verteilte »Le Chalet«, »Le Proscrit«, »Régine«, »Le Brasseur«, »Fidèle Berger«, »La Reine d'un jour« etc. etc.? Folgendes würde er vermutlich denken, denn Herr Donizetti ist ein ehrenwerter Mann, dessen einziges Unrecht augenscheinlich darin besteht, daß er sich von den Spekulanten sanfte Gewalt antun läßt, die nur daran denken, eine momentane Beliebtheit auszunutzen und sich wenig um den Ruhm des fremden Künstlers kümmern, dessen Fruchtbarkeit ihnen ein willkommenes Ausbeutungsterrain bietet.

Die Sache ist, so würde er sich sagen, augenscheinlich nicht anständig und gerecht. Wenn Herr Adam für uns zwei auch drei Partituren schreiben will, in die er alles zu legen versucht hat, was er an Kunst und Phantasie besitzt, so müßte Florenz sich glücklich schätzen, ihn mit offenen Armen willkommen heißen und ihm mit der Gastfreundschaft auch alle Mittel zur Aufführung, über die es verfügt, zu Gebote stellen. Es gereicht den italienischen Komponisten zur Ehre, den angebotenen Kampf mit den französischen

Musikern aufzunehmen; der Wetteifer, den er verursachen würde, könnte überdies der Kunst nur von Nutzen sein; bei dem Zusammenprall dieser beiden Rivalenschulen müßten Blitze hervorschießen. Aber wenn Herr Adam, wie er gesteht, sechzig und einige Partituren geschrieben hat, und ihm kommt der Einfall, sogar die wieder ans Licht zu ziehen, die in seinem Lande nicht gefallen haben, wenn er sie in mehr oder minder starker Dosis mit denen vermischt, die einen viertel, halben oder anderen Erfolg hatten, und auf diese Weise eine Art Kartenspiel daraus macht, aus dem er hier ein Herzaß verteilt, dort ein Treffaß, einen Carreaububen, so ist das ein unleidlicher Mißbrauch, und die Florentiner wären abgeschmackt, wenn sie sich von diesen Lawinen, die von den Alpen herniederstürzen, erdrücken ließen. Und ließen sie es geschehen, so bezeigten sie dadurch eher Dummheit als Großmut. Sie würden sich zum stillen Dulden verdammt sehen, nicht weil es ihnen an guten Gründen fehlt, sondern nur, weil sie es nicht verstanden, rechtzeitig dem Wortschwall des Gegners Einhalt zu tun.

Das florentinische Publikum würde sich an die größten „Leichtfertigkeiten" des französischen Stils gewöhnen, wenn es keinen anderen mehr hört und folglich keinen Vergleich anstellen kann; der gute Geschmack ginge ganz verloren. Die einheimischen Komponisten würden sehen, daß die einzige Möglichkeit, bei den Theaterdirektoren gut aufgenommen zu werden, darin besteht, daß sie Adam nachzuahmen suchen, und würden nicht verfehlen, gerade das schlechteste in seiner Manier zu kopieren, während er hingegen durch das Studium unserer schönen Modelle seinen Stil vergrößern und sich auf das Niveau einer musikalischen Zivilisation stellen würde, welche die französische übertrifft. Er würde uns seine Fehler einimpfen, sich unsere guten Eigenschaften zu eigen machen und würde uns — zum großen Jubel der florentiner Kanaille — bei uns selbst an die Luft setzen! Sicherlich können wir in unserer Zurückhaltung nicht so weit gehen, und da die Regierung, die unser Konservatorium mit großen Kosten unterhält und unsere Theater subventioniert, sich weder um das gegenwärtige noch künftige Geschick der Künstler kümmert, deren Erziehung sie bezahlt hat, die sie aber im Stiche läßt, sobald sie das Bewußtsein ihrer Kraft erlangt haben und ein

gerechter Ehrgeiz sie beseelt, so ist es an ihnen, in geschlossenen Reihen zu stehen und sich redlich, aber energisch zu verteidigen. Wir müssen also Herrn Adam sagen: „Heda, werter Meister, wenn Sie die Alpen mit Sack und Pack überschritten haben, wie Hannibal und Napoleon, so sollten Sie danach trachten, daß Ihre Streifzüge auf italienischem Boden nicht Anlaß zu unedler Beurteilung geben. Die fremden Kaufleute überschreiten auch den Mont-Cenis und den Simplon: alljährlich kommt eine beträchtliche Anzahl zur Messe von Sinigaglia. Wenn Sie hierher kommen, um unser musikalisches Museum mit schönen Partituren zu bereichern, so applaudieren wir Ihnen mit Begeisterung; denn wir haben eine große, seltene Leidenschaft für Ihr geistreiches Vaterland. Wir lieben die Musik. Wir würden uns folglich jede Unbequemlichkeit auferlegen, uns mit einem harten Lager begnügen, und Ihnen unsere weichen Betten überlassen; Ihr solltet unsere Sänger, unsere Tänzer, die geschicktesten Maler haben; Felix Romani würde Eure Libretti schreiben, und wir würden den Mut haben, für Schafsköpfe zu gelten, obwohl wir im Grunde nur Enthusiasten und ganz der Kunst ergeben sind. Aber, per Bacco! laßt es Euch nicht einfallen, unter unseren Augen auf eine solche Uneigennützigkeit zu spekulieren, daß Ihr Euch von den Florentinern Eure musikalischen Liederlichkeiten bezahlen laßt, von denen selbst Eure Modistinnen aus der Rue Vivienne nichts mehr wissen wollen, oder niemals haben etwas wissen wollen, während unsere großen Meister ihnen unentgeltlich Kompositionen geben könnten, die eines königlichen Beifalls würdig sind; denn wir kommen nicht in Verlegenheit, in diesem Falle allen zu beweisen, daß Euer Gold nur Kupfer ist, daß Eure Diamanten Fehler haben, oder nichts als geschliffenes Glas sind, daß Eure Spiegel die Dinge auf den Kopf stellen; dann würdet Ihr, aber allerdings zu spät, die Wahrheit Eures Sprichwortes fühlen: „Wer zuviel anpackt, hält nichts fest“ — denn wir lieben die Musik.“

Das müßten nach der mutmaßlichen Meinung des Herrn Donizetti die italienischen Komponisten Herrn Adam sagen. Und wir! ja, glaubt man, wir hätten einen weniger hohen Sinn, eine weniger stolze Seele, weniger heißes Blut als die Italiener? . . .

Halévy.

Das Tal von Andorra.

14. November 1848.

Der Erfolg, den „Das Tal von Andorra“ in der Opéra Comique erlebte, gehört zu den allgemeinsten, spontansten und glänzendsten, denen ich beigewohnt habe. 99 Prozent der Zuhörer klatschten Beifall, waren entzückt und ergriffen. Ein Bruchteil indessen, ein winziger Bruchteil, zu dem aber doch einige Elitegeister zählten, teilte nur unter Vorbehalt die herrschende Meinung über den hohen Wert des Werkes; andere waren vom Ende des zweiten Aktes ab, des ewigen: „ach wie reizend“ müde. O, Athener, ihr habt dennoch wenige Aristiden unter euch!

Was mich betrifft, so habe ich freimütig meinen Beifall bekundet und habe bewundert; ich war auf das Lebhafteste impressioniert, ohne daß es mir in den Sinn gekommen wäre, bei dem rauschenden Beifall im Saale auf Herrn Halévy das alte Wort anzuwenden: „Das Volk applaudiert, sollte der Autor eine Dummheit gesagt haben?“ .... ein mehr geistreiches als tiefes Wort, denn das Volk applaudiert auch bei schönen Sachen, vorausgesetzt, daß sie in seinem Bereich liegen und nicht zu schroff mit seinen hergebrachten Bräuchen und Ideen aufräumen.

Das Drama und die Partitur von „Das Tal von Andorra“ gehören zu der Zahl jener glücklichen Werke, die der Finger des Erfolges gestempelt hat, und die genügen, einen Mann berühmt und die Theater reich zu machen. Die Ausführung war übrigens ganz außerordentlich gut, wie wir sogleich sehen werden und so, wie man es in der Opéra Comique kaum erwarten durfte, in diesem

Theater, das sich bisher wenig um den dramatischen und musikalischen Wert der Aufführungen zu kümmern schien.[1]

. . . . . .

Das packende Interesse dieses Dramas, die einfache und natürliche Situation, die Abwechselung im Ton, die darin herrscht, die vorzügliche Beschaffenheit der für die Musik bestimmten Szenen bewirken, daß dies Libretto einer der besten Operntexte ist, die seit langem geschrieben wurden. Die Partitur ist so aufs engste mit dem Stücke verknüpft, jede Melodie drückt so vollkommen und getreulich die jeweilige Situation, die Akzente der Leidenschaft, den Charakter der verschiedenen Personen aus, daß es scheint, als seien die Musik und die Worte von ein und demselben Autor verfaßt worden. In dem Werk ist eine seltene, überraschende Fülle von glücklichen Inspirationen; zu einem melodischen, stets vornehmen Stil gesellt sich eine ungemein reizvolle, ungesuchte Harmonie und eine der entzückendsten Instrumentationen, die wir kennen. Die Ouvertüre, die mit drei Motiven aus der Partitur gebildet ist, hat eine wunderbar geschickte Verwebung. Die Wirkung ist ebenso malerisch als glänzend. Nach einer reizvollen Kavatine der Georgette folgen die originellen, charakteristischen Couplets von Jean: »Voilà le sorcier.« Besonders lobenswert ist das Quartett, in welchem mir hauptsächlich im Finale die Stelle auffiel: »C'est de la magie« und die andere: »Adieu Madame, et recevez mes compliments.« Noch bemerkenswerter erscheint mir der Auftritt von Maienrose, die eine Blume entblätternd singt: »Marguerite qui m'invite«, ferner das Sextett und die Modulationen in der Arie des Kapitäns bei den Worten: »La beauté qui me porte en son cœur«, die Losungsszene, sowie das syllabische Quartett: »Destin qu'on dit terrible«, auch der frische Gesang der Rekruten: »Venez, la nuit est belle« und der dramatische Schrei von Rose, mit dem der erste Akt endet: »Il est sauvé, mon Dieu, pardonnez-moi.«

Der zweite Akt beginnt mit einem syllabischen Sopranchor von graziöser, reizvoller Wirkung. Nun wird getanzt und während des Tanzes erklären die Burschen sich ihren Schönen; Georgette singt

[1] Hier folgt die Analyse des Textbuches der Oper „Das Tal von Andorra."

ein baskisches Lied unter Begleitung baskischer Trommeln, Schellen und Kastagnetten. Darin liegt eine so frische Fröhlichkeit, ein so lebhaftes, lokales Kolorit, daß diese Stelle das größte Lob verdient; die nicht aufdringliche Massenanwendung der Schlaginstrumente, welche ich soeben nannte, bewirkt hier wahre Wunder. Aber das Stück, über welches die Zuhörer in die hellste Begeisterung gerieten, ist die Stelle, wo Maienrose singt: »Faudra-t-il donc?«, ... sie ist ganz in der Molltonart geschrieben und erst in dem Augenblick, als das junge Mädchen sich an den Schmerz erinnert, den Stephan empfand, als er gezwungen wird fortzugehen, tritt bei den letzten Worten: »Mais je l'ai vu si malheureux!«, der Durakkord des Grundtons ein und verbreitet sich so unerwartet, so natürlich, ein so zärtlicher Hauch weht daraus, daß aller Augen sich mit Tränen füllten. Dieser Akkord ist ein unschätzbarer Einfall, wie alle Gedanken, welche direkt aus dem Herzen kommen. In dem Terzett: »Ah! maintenant je vais donc tout savoir!«, taucht auf Stephans Fragen die Antwort des Kapitäns: »Oh! quel vin délectable« in sehr glücklicher Weise wieder auf. Die Schmerzensklagen der armen Rose: »Oh! souffrance mortelle! — Non, je ne l'aime plus!« — sind wahrhaft groß im Stil und packend im Ausdruck. Weniger gefallen mir die folgenden Couplets, indessen ist der dumpfe Rhythmus der Hörner und Pauken hier eine vorzügliche Begleitung. Der sich daran schließende ländliche Chor erinnert etwas an ein vokales Ensemble aus Webers Euryanthe. Aber das Finale ist ein Meisterwerk. Die Stimmen und Instrumente erheben sich hier zu einer gewaltigen, furchtbaren Entrüstung. Jede Note trifft; bald entsteht die Wirkung aus dem Einklang der Stimmen, bald aus ihrer harmonischen Teilung, aber stets herrscht, wie ich vorhin bereits erwähnte, ein inniger Zusammenhang zwischen dem Gesang und den Worten. Wunderbar ist der Gedanke, während der bedrückenden Pausen im Orchester, die nur von den halberstickten Worten der fast ohnmächtigen Rose unterbrochen werden, vom englischen Horn eine schluchzende, melodische Weise spielen zu lassen, die einen außerordentlichen und tief dramatischen Gegensatz zu dem übrigen Finale bildet und die furchtbare Kraft darin noch steigert. Ich wiederhole es noch einmal, ich halte dies für ein Meisterwerk.

Der dritte Akt ist bedeutend kürzer als die beiden vorhergehenden, er enthält ein ausgezeichnetes Soldatenlied mit Chor, das eine frische Melodie hat und brillant instrumentiert ist; ferner ein reizvolles Duett zwischen Georgette und Saturnin; einen ländlichen Reigen mit Echo und ein Terzett, aus welchem uns Roses Satz im Gedächtnis blieb:

Adieu, je vous laisse en partage,
à toi mon amour, à toi mon souvenir.

und schließlich ein wunderbares Unisono von vier Baßstimmen in der Anklageszene.

Ich glaube, nicht viele Opern bieten einen solchen Schatz von bemerkenswerten Stücken, nicht viele tragen den Glücksstempel: vom ersten Augenblick an bemerkt und geschätzt worden zu sein.

Bellini.

Nekrologische Notizen.

16. Juli 1836.

Es handelt sich hier nicht um eine Biographie.

Das Leben des Komponisten, dessen frühes Ende wir beklagen, bietet keine Abwechslungen, die eine Erzählung interessant machen können. Er trat in sehr jungen Jahren in das Konservatorium von Neapel ein und verließ es, um dem berühmten Sänger Rubini nach Mailand zu folgen, der damals sein Protektor war und nun sein Freund wurde. Sehr schnell hinter einander schrieb er mehrere Partituren, von denen die meisten vom Publikum günstig aufgenommen wurden. Nachdem er England einige Monate bereist hatte, ließ er sich in Paris nieder, bestochen durch die freundliche Aufnahme, die seine Musik und er selbst dort von allen Seiten fanden; und mehr vielleicht noch angelockt von den musikalischen Reichtümern, die er hier aufgestapelt sah. Mitten in dem Rausche seines jüngsten Erfolges hat ihn der Tod dahingerafft. Dieses Ereignis traf um so schmerzlicher, als Bellini sich durch seinen sanften Charakter und seine liebenswürdige Umgangsweise zahlreiche Freunde geschaffen hatte. Daher hat der Verfasser dieser Notiz auch bis heute gewartet, um sich erst von einem nur zu natürlichen Einflusse zu befreien, ehe er daran ging, eine unparteiische Studie über die Arbeiten des jungen Maestro zu schreiben.

Man hat in Frankreich und besonders in Italien eine Fülle von mehr oder minder gezwungenen Vergleichen zwischen Bellini und den großen Meistern angestellt. Bald fand man in ihm die vornehme Einfachheit eines Cimarosa, bald Mozarts packenden

Zauber, bald Glucks pathetische Erhabenheit, usw. . . . . Aber stets einen markanten Unterschied zwischen seinem und Rossinis Stil. Dieser letztere Umstand, der auf den ersten Blick der Beliebtheit von Bellinis Werken zu schaden schien, hat im Gegenteil zu ihrem Erfolge sehr beigetragen. Das italienische Publikum ist in mancher Beziehung französischer als man glaubt; die Neigung zur Abwechslung ist sehr groß in ihm.

Als Bellini erschien, war man Rossinis schon etwas überdrüssig geworden; vielleicht wurden den Leuten die fortwährenden Erfolge des Maestro langweilig; man hatte es satt, ihn immer »le juste« nennen zu hören. Kaum hatte man zwischen der Mache des sizilianischen Komponisten und der seinigen einen Unterschied entdeckt, als gerade diese Unähnlichkeit um so mehr auffiel, weil Italien mit Rossinischen Nachahmungen überschwemmt war. Alle Theatermusik, die außer der glänzenden Bahn lag, welche der Verfasser des „Barbier" eröffnet hatte, war als unmöglich abgewiesen worden; jetzt, da das italienische Publikum seinen Irrtum einsah, entflammte es in Begeisterung für den Künstler, den es bisher verkannt hatte, und von nun ab machte sich eine gewaltige Reaktion zugunsten Bellinis bemerkbar. In Mailand betete man ihn an, und der Empfang, welchen seine Landsleute ihm bereiteten, als er nach dem Erfolg von „Norma" nach Palermo zurückkehrte, wurde zu einem wahren Triumph für ihn. Es schien, als hätte erst er die ausdrucksvolle Musik entdeckt, als seien die Tränen, die bei der Aufführung von „Der Pirat" und „Straniera" flossen, die ersten, welche je ein lyrisches Drama den Menschen entlockt hatte. Andrerseits fanden die Anhänger der alten Schule, die gerade anfingen, sich mit Rossinis luxuriösem Orchester auszusöhnen, mit seinen harmonischen Kühnheiten und seiner tollen Verve, in dieser neuen Gedankenrichtung eine Rückkehr zu dem, was sie früher bewundert hatten; sie erklärten Bellini daher zum Restaurator der italienischen Kunst und nannten ihn den zweiten Paisiello. In Frankreich fand die Reaktion nicht so schnell statt; der Grund liegt ohne Zweifel an der Art von Bellinis Talent. Wenn das Hauptverdienst seiner Werke im Ausdrucke liegt, so wird man begreifen, daß dieses Verdienst nicht so leicht von einem Auditorium gewürdigt werden kann,

das zum größten Teil die Sprache nicht versteht, in der die Werke geschrieben sind. Man bemerkt hingegen zuerst nur ihre Fehler; abgesehen von jenem Teil des Publikums im Théâtre Favart, der alles „anbetungswürdig" findet, wenn nur Rubini und Mlle. Grisi singen, erscheint der übrigen Zahl der Amateure und der ungeheuren Majorität der Künstler diese Musik matt, farblos, monoton, arm an Harmonie, kurz weit unter dem aktuellen Stand der Kunst. In den meisten seiner ersten Werke rechtfertigen die Form der Begleitung, der Schnitt der Stücke, und die Instrumentation vollkommen eine solche Kritik; erst in seinen letzten Werken hat er den Versuch gemacht, seine augenscheinlichen Fehler abzuschwächen, wenn nicht, sie ganz abzulegen. Wenn sie trotzdem nicht verschwunden sind, wenn es ihm nicht gelang sie zu verbergen, so liegt das daran, weil er mehr zu leisten nicht imstande war. Der Sinn für Harmonie, wie der für Melodie, ist eine Gabe der Natur; ebenso steht es um die Kunst, Massen zu gruppieren und aus den Instrumenten eine packende, malerische Wirkung zu ziehen.

Die mannigfaltigsten Beobachtungen, die hartnäckigsten Studien, unterstützt von dem Rat der geschicktesten Lehrer, können wohl den Künstler zur Erkenntnis des Verfahrens führen, welches in seiner Zeit Brauch ist, niemals aber sind sie imstande, ihn über eine Mittelmäßigkeit zu erheben und können ihm nicht geben, was in seiner Veranlagung fehlt. Wenn Bellini sich daher bemühte, sein Orchester mit mehr Sorgfalt zu behandeln, so erzielte er wohl, daß es weniger geräuschvoll wirkte, aber nie vermochte er ihm eine belebte, dramatische und originelle Physiognomie zu verleihen; denn das lag über seinem Können. Daher darf man auch nicht seinen vorgeblichen Fortschritten die wachsende Beliebtheit, der er sich in Paris erfreute, zuschreiben, sondern lediglich der Zeit, mit der wir allmählich in die Bedingungen hineinwuchsen, ohne die es uns unmöglich gewesen wäre, sein wirkliches Verdienst anzuerkennen: nämlich der Überdruß am Rossinischen Stil, der sich sowohl in Frankreich als in Italien bemerkbar machte, die Mittelmäßigkeit der meisten ultramontanen Produktionen, mit denen die Direktion des Théâtre Favart den Eifer der Dilettanten wiederzugewinnen gehofft hatte; Bellinis Anwesenheit unter uns, seine Erfolge in

den Salons (deren Einfluß sowohl in Paris wie in London unglaublich ist) und schließlich sein unerwarteter, grausamer Tod, alles das trug dazu bei, die lebhaftesten Sympathien für ihn zu erwecken.

Wenn wir den Unterschied, der zwischen seinem und Rossinis Stil bestand, zu den Ursachen seiner Popularität rechnen, so teilen wir deshalb noch nicht völlig die allgemeine Meinung, die über die Wirklichkeit dieses Unterschiedes besteht. Die genaue, gründliche Prüfung zweier seiner Werke giebt uns Gelegenheit, unsere Gedanken darüber zu äußern. »La Straniera« haben wir stets den Vorzug gegeben und wählen es auch jetzt.

Für die Introduktion einen Namen zu finden ist ein ebenso schwieriges Ding, als sie unter die musikalischen Kompositionen rangieren zu wollen; sie rechtfertigt vollkommen die Bezeichnung, welche Weber einigen italienischen Ouvertüren gab: „Gewisser Lärm".

In der Tat ist es nichts anderes, als ein ziemlich unangenehmer Lärm, den das Orchester vollführt, um das Publikum zu benachrichtigen, daß das Stück anfangen wird. Es wäre ungerecht und würde von schlechtem Geschmack zeugen, wenn man Bellinis Befähigung für instrumentale Musik hiernach beurteilen wollte. Es unterliegt keinem Zweifel, daß er selbst davon nicht höher dachte als wir. In der Ouvertüre zu der „Pirat", die er selbst sehr schätzte, finden wir im Gegenteil die Proportionen einer wirklichen Ouvertüre, und es ist unverkennbar, daß der Autor sein Bestes hat leisten wollen. Trotzdem muß man gestehen, daß eine solche Symphonie in keinem Orte der Welt, wo man den hohen musikalischen Stil kennt und schätzt, geduldet würde. Auf ein Presto im Dreivierteltakt, in welchem das Orchester heftige von Pausen unterbrochene Akkorde anschlägt, folgt ein Andante, das weder Entwicklung noch Farbe zeigt, dann das große Allegro. Die erste Phrase in diesem Tempo ist ungefähr die gleiche, wie in einem Duett einer alten Oper: »Blaise et Barbet« (Je n'aurai pas le temps de parler d'amour) und im Mittelsatz herrscht ein Crescendo mit langgehaltenem Grundton vor, mit einer Übertragung des Themas in die höhere Oktave zum Schluß jeder Periode. Das zeigt eine traurige Verwandtschaft mit jenen Crescendos, mit denen der Graf Gallenberg und die ganze Rossinische Schule einen so schrecklichen Mißbrauch ge-

trieben haben. Das übrige ist nichts, als eine mehr oder minder lärmende Ausfüllung der Lücken, die jedes Interesses und aller Originalität entbehrt. Aber einen italienischen Komponisten wegen seiner Ouvertüre schikanieren zu wollen, das hieße, ihn wegen einer Bagatelle angreifen; im übrigen sind über die Belliniſche Instrumentalmusik die Akten längst geschlossen, wir wollen nun im Drama „Straniera" die Spuren seines melancholischen und schwärmerischen Genies, welches die Natur ihm verliehen hatte, suchen. Hier finden wir ihn ganz wieder. Das Stück beginnt sehr angenehm mit einem Chor in einer einfachen, ungezwnngenen Melodie: »Voga, voga, il vento tace«, dann setzt das Duett zwischen Valdeburgo und Isoletta ein. Die vier ersten Gesangstakte: »Giovine rosa« zeigen die Färbung, welche Bellinis Melodien eigentümlich ist. Dies Merkmal ist leicht wiederzufinden, nicht nur in den meisten seiner Opern, sondern fast in jeder Phrase, es ist die Vorherrschaft der dritten Note in der Dur-Tonart. Durch die Nachbarschaft der vierten Note, die nur einen halben Ton höher ist, nimmt diese Note zeitweilig den Charakter eines Leittones an, und giebt dem Gesang einen außerordentlich schwärmerischen, oft auch traurigen und verzweifelten Ausdruck. Wenn sie in einer Melodie vorherrscht, die der Komponist energisch und auffallend gestalten wollte, so gibt sie der Phrase fast immer eine mehr oder minder vulgäre Physiognomie; ein Beispiel haben wir davon in dem berühmten Duett im Unisono in den „Puritani", wo gerade der triviale Wortschwall dem Stücke bei einem gewissen Teil des Publikums zum Erfolg verhalf, während dies dem Ansehen des Künstlers in den Augen der Musiker mehr geschadet hat, als zehn einander folgende Mißerfolge es vermocht hätten. In dem Duett der „Straniera" ist hingegen die durch die Situation gegebene Stimmung schwärmerisch und melancholisch, so daß hier die melodische Wirkung der Terz vorzüglich angebracht erscheint, besonders in den letzten Strophen:

Ah l'aurora della vita
E l'aurora del dolor.

Dieselbe Bemerkung gilt für das Thema der Isoletta, welches den zweiten Teil des Duettes einleitet:

O tu che sai gli spasimi
Di questo cor piagato.

Was die Harmonie dieses Stückes betrifft, so ist sie mit einer Nachlässigkeit behandelt, die man leicht für Ungeschicklichkeit halten könnte. Bellini hat hierüber oft gerechte Vorwürfe hören müssen. Die Beschaffenheit seiner Melodie, die immer mit Verzierungen überladen ist, trägt zum größten Teil die Schuld an diesem Fehler. Ich weiß wohl, daß die Schwierigkeit, einfache und natürliche Melodien zu schreiben, wie sie Mozart uns so zahlreich überliefert hat, von Tag zu Tag größer wird, aber dies Feld kann niemals derart abgegrast werden, daß die später Kommenden nichts mehr zu ernten fänden. Übrigens sollte dieser Stil, der ein Feind ist von aller Klarheit und Reinheit in der Harmonie, diese unaufhörliche Anwendung von allerlei melodischen Verrenkungen, worin die Geschicktesten eine grausame Plage für die Musik sehen, stets durch einen ausgesucht feinen Geschmack und die größte Geschicklichkeit in der Disposition der Begleitung bemäntelt werden. Leider ist dies fast nie der Fall, daher erklärt sich denn auch diese entsetzliche Unordnung.

Das große Duett zwischen Arturo und Alaïde (La Straniera) ist besser geschrieben als das vorhergehende. Die meisten Melodien, aus denen es zusammengesetzt ist, drehen sich noch wieder um die Terz, was ihnen sehr viel Abwechslung nimmt. Aber sie sind dennoch alle bemerkenswert durch den Ausdruck einer tiefen Leidenschaft und schmerzlichen Schwärmerei.

Das Mollthema: »Ah! se tu vuoi fuggir« erscheint mir noch packender als das erste und die Coda im Dreivierteltakt: »Un ultimo addio« ist von einem Ende bis zum andern ein Angstschrei gefolterter Liebe.

Die Seele wird bedrückt von der ungeheuren Leidenschaft, in der diese beiden unglücklichen Wesen erbeben, und erzittert unter diesen gewaltigen Schmerzensausbrüchen. Warum mußte auch hier die unvermeidliche Kadenz kommen, mit der alle italienischen Komponisten ihre Stücke stempeln, und den Zuhörer nach dieser poetischen, erhabenen Inspiration wieder in die platteste, prosaische Wirklichkeit zurückstoßen? Wenn ich den Mut hätte, so würde ich in diesem schönen Duett den vokalisierten Lauf der Alaïde auf den Worten: »me sciagurata!« ebenfalls als einen Fleck bezeichnen; hier findet man Rossinische Spuren, die der Verfasser bisher vermieden hatte.

Der Chor der Jäger (5. Akt) bietet wenig Interesse, besonders für Franzosen und Deutsche, die mit den Wundern, welche Weber in dieser Art geschaffen hat, vertraut sind. Der syllabische Satz »La Straniera a cui fè tu presti intera« ist bedeutend besser geschrieben, ohne in des Wortes eigentlicher Bedeutung ein Chor zu sein, da er im Anfang nur zwei Gesangspartien hat und an manchen Stellen sogar nur eine. Dennoch ist dies die getreue Wiedergabe dessen, wie ein häßliches Geschwätz verbreitet wird, die Überstürzung in der Erzählung, die hämische Freude kommen hier trefflich zur Wirkung.

Ebenso erscheint mir das Terzett: »No, non ti son rivale« außerordentlich dramatisch, allerdings muß ich erwähnen, daß das Orchester hier eine ganz untergeordnete, ja überhaupt gar keine Rolle spielt, und das gerade an einer Stelle, wo durch die Herausforderungsszene die Mitwirkung des Orchesters ganz unentbehrlich erscheint. Die Duellszene erscheint mir schwach und unzusammenhängend. Es ist kein komplettes Musikstück, sondern nichts als eine Folge von Phrasen, ohne jegliche Verbindung, von denen die eine: »Per me pena il ciel non ha« ganz im Rossinischen Stil ist und von Zeit zu Zeit mit den Worten und der Situation im krassesten Widerspruch steht. Der Schlußchor ist kaum skizziert, und dennoch ist dies von allen Ensemblesätzen der ganzen Partitur der einzige, der am meisten der Stretta eines Finales gleicht. Jetzt komme ich zu einer sehr kurzen Arie, die im Mittelsatz sehr dürftig moduliert ist, jeder Entwicklung, jeder Zeichnung im Orchester entbehrt und frei ist von jeder ehrgeizigen Vokalisation, mit einem Worte: sie ist sehr einfach und nach meiner Meinung der echte Typus der rührendsten Elegien des jungen Maestro. Man errät, daß ich die Arie des Valdeburgo meine, einer von Tamburinis Triumphen.

Meco tu vieni, o misera,
Longe da queste porte,
Ove celar le lagrime
Ti scorgera la sorte,
Tomba ove ignota scendere
La terra a te darà.

Alle diese Gedanken von Unglück, Abschied, Trennung, Tränen, Tod, Grab und Vergessen sind mit packendster Wahrheit ausgedrückt.

Darin gibt sich eine wunderbare Inspiration kund, und diese Melodie, die selbst dem Gleichgültigsten Tränen entlockt, muß durch die Erinnerung und die Bilder der Trauer die sie wachruft, die Herzen derer grausam zerreißen, denen Bellini teuer war.

Ich überspringe einige Stücke, die augenscheinlich ein Abklatsch der Rossinischen Form sind und erwähne wieder lobend ein Gebet in der letzten Szene: »Ciel pietoso« welches schön und edel in der Färbung ist, obgleich wenig originell, ferner ein begleitetes lebhaftes Rezitativ und im Augenblick der Katastrophe die wundervolle Arie der Alaïde, in welcher sie in wahrhaft erschütternden Akzenten ihrer Leidenschaft und Verzweiflung Ausdruck gibt. Der sich daran schließende Chor bietet an und für sich nichts Bemerkenswertes, aber er dient dazu, das Schmerzensgeschrei der jungen, fast wahnsinnigen Königin zu unterdrücken. Diese heftigen, scharfen, anhaltenden Rufe würden, offen ausgeführt, von ungraziöser Wirkung sein, so aber, mit der Deckung des Chores, verbreitet sich im Gegenteil über die ganze Schlußsteigerung eine außerordentlich pathetische Stimmung.

Kurz zusammengefaßt: der Verfasser der „Straniera", der großen musikalischen Kombinationen nicht gewachsen ist, und wenig erfahren in der Wissenschaft der Harmonie und in der Kunst der Instrumentation, ist vor allen Dingen viel weniger originell, was Stil und melodische Formen anbelangt, als immer von ihm behauptet worden ist. Bellini ist unleugbar ein Musiker zweiten Ranges, aber nichtsdestoweniger ist er in unseren Augen durch seine Empfindsamkeit und seine melancholische Grazie, seinen oft so wahren und richtigen Ausdruck, sowie durch die schlichte Naivität, in der sich seine schönsten Gedanken äußern, eine umso bedeutendere Individualität, als sie mitten heraus aus der italienischen Schule entstand, worauf man nicht gefaßt sein konnte. Mehrere seiner Fehler muß man daher seiner Zeit und seinem Lande zur Last legen; sie sind durch schlechte Beispiele und unvollständige Schulung entstanden.

Adam.

Der Toreador.

9. Juni 1849.

Es passiert mir zuweilen, daß ich sehr spät über die Erstaufführungen der Werke berichte, selbst bei solchen, die wie dieses vom Publikum sehr günstig aufgenommen werden und daß ich mir dadurch die Unzufriedenheit der interessierten Parteien zuziehe. Einige Leute, erstaunt über mein langes Schweigen, rechnen mir das zur Ehre an; sie sagen: er studiert erst die Partitur gründlich, er weiß, daß man sie nach einmaligem Hören nicht genügend kennt, um sich ein richtiges Urteil darüber bilden zu können, er will nur von dem sprechen, was er durch und durch kennt. Im allgemeinen erkennen diese guten Leute mich in der Tat richtig; aber in dem heutigen Falle habe ich ihre gute Meinung nicht verdient. Wenn ich mir den „Toreador" zweimal angehört habe, so geschah es, weil es mir wirklich Vergnügen machte, denn die Musik dieser Oper ist so klar geschrieben, so leicht zu fassen, daß ich sie sofort verstanden habe; aber ich werde Ihnen den wahren Grund sagen, warum ich bisher mit meinem Lob gezögert habe.

Ich habe eine wahre Leidenschaft für die Kritik, nichts macht mich so glücklich, als zu schreiben, die tausend dramatischen Zwischenfälle eines Operntextes zu erzählen, die immer so neu, so pikant sind: die Angst der Liebenden, die Qualen der ungerecht angeklagten Unschuld, die geistreichen Scherze des jungen Komikers und der Edelmut des Greises; all diese reizenden Intrigen langsam abwickeln zu müssen, während ich Lust hätte, den Faden kurzweg abzuschneiden, mich wie alle Welt rühren zu lassen oder zu lachen, wenn zum Schlusse die Tugend triumphiert, wenn die Schlechten

entlarvt sind, wenn die Liebenden endlich glücklich sein dürfen. Ich finde immer einen ganz besonderen Reiz darin, die naive Begeisterung, die frischen Eindrücke dieses Publikums unserer lyrischen Theater zu schildern — es ist so empfänglich, so urteilsfähig, es applaudiert mit ebensoviel Wärme wie Verstand; von diesen Ovationen zu erzählen, diesem spontanen Blumenregen, dieser echten Begeisterung, die nichts Übertriebenes hat, nichts Gemachtes, die nichts zu schaffen hat mit Intrigen oder niederen Interessen; diese Rufe, dieser lärmende Enthusiasmus eines vor Begeisterung trunkenen Publikums, welches die Künstler nur hervorruft, weil es dem übermächtigen Wunsche gehorcht, sie zu sehen, sie wieder und wieder zu sehen, ihnen Beifall klatschen zu können und ihnen ihren lebhaften Dank bekunden zu können für die unauslöschlichen Genüsse, die sie ihm während mehrerer leidenschaftlich erregter Stunden bereitet haben ... Die Leidenschaft für das Schöne ist eine so schöne Leidenschaft, daß nichts so die Seele zu erheben vermag wie das Schauspiel einer echten, glühenden, tiefen Begeisterung. Und obgleich uns dies Schauspiel sehr häufig in unsern Pariser Theatern geboten wird, so bleibt es dennoch für uns Kritiker ein aufrichtiges, großes Glück, bei jeder neuen Gelegenheit die Ursachen und Wirkungen dessen zu schildern.

Unglücklicherweise verstehe ich in keinen Dingen Maß zu halten und das gierige Vergnügen, was ich am Schreiben habe, wäre sicher zur Manie geworden, hätte unfehlbar die allerschrecklichsten Folgen haben müssen, wenn ich mir nicht beizeiten Schranken auferlegt und den festen Entschluß gefaßt hätte, dieser seltsamen Leidenschaft mit verzweifelter Energie zu widerstehen. Bis jetzt habe ich das gekonnt. Aber ohne diese Charakterstärke hätte ich zahllose Serien von Notizen vom Stapel gelassen, nicht nur zum Ruhme aller bedeutenden Vorstellungen, die seit einem Monat in unserm lyrischen Theater stattgefunden haben, ich hätte auch sämtliche Debutanten damit bedacht, die dort nacheinander auftraten, alle zahllosen Virtuosen ersten Ranges, welche Konzerte von allerhöchstem Interesse an allen Ecken von Paris vor einem ungeheuren Elitepublikum gehalten haben; und das Glück, solche Lobhymnen singen zu können, wäre für mich doppelt groß gewesen, da es durch den

ausgezeichneten Charakter unserer Künstler ein leichtes Ding ist, sie stolz und zufrieden zu machen. Ein einziges, wohlwollendes Wort genügt ihnen; es ist überflüssig zu ihrem Ruhme lange Oden zu singen, ihnen zuzurufen: „Ihr seid erhaben, Ihr schafft Wunder, Ihr besitzt großes Können, Inspiration, Genie“; und was noch seltener ist, sie sind nicht neidisch aufeinander, über das Lob, was man dem einen zollt, knirscht der andere nicht mit den Zähnen; man kann gutes vom Flageolett sagen, ohne daß die Ophikleïden, die man am Vorabend gelobt hat, nun darum minder freundlich grüßen. Alles begünstigt daher meine Monomanie, alles bis zum Überfluß an Material, das von allen Seiten auf mich einströmt. Aber mein Schwur hat mich glücklicherweise zurückgehalten, keine Zeile ist durchgesickert. Gott weiß, welche Überwindung mich das gekostet hat. Meine Freunde hatten gut sagen: „Sehen Sie doch, welch herrliches Wetter es ist! Verlassen Sie Paris, gehen Sie ein bischen nach Kalifornien, das wird Sie zerstreuen. Was für eine unbegreifliche Leidenschaft, sich immer mit Kritiken und Feuilletons zu beschäftigen, wenn es doch so unendlich interessantere Dinge gibt (Unglückselige! sie verstehen nicht den Reiz, der darin liegt), so viel andere, die eines intelligenten Mannes weit würdiger sind. Oder wenn Sie weder Borneo, noch Java, noch Timor, noch die Sechellen, weder Tahiti noch Montmorency sehen wollen, wenn Sie einmal so an Paris hängen, an seinen stinkenden Backöfen, die man Straßen nennt, an seinem grauen Wasserfaden, den man die Seine nennt, an seinen langweiligen Unterhaltungen, seinen haarsträubenden Proklamationen, seinen schwülstigen Deklarationen, seinen Agitationen und Prozessionen, seinen täglichen Leichenbestattungen, an seiner Cholera, seiner Politik, seinen Sophisten, seinen Totengräbern; wenn Sie schließlich nicht anderswo leben können als in diesem gräßlichen Sumpfe, der von Skorpionen und Spinnen wimmelt, die sich gegenseitig fressen, so isolieren Sie sich wenigstens; leben Sie ein bischen für sich; lesen Sie Ihre Lieblingsautoren (Kindsköpfe!), komponieren Sie, schreiben Sie an Ihrem Werk (Grünschnäbel!). Vor allen Dingen seien Sie zuerst einmal Künstler und erst in zweiter Linie Kritiker (O Ihr Einfältigen!); alle Feuilletons können sich nicht mit einer einzigen Romanze messen, die aus Ihrer In-

spiration geboren wurde; eine gute Vorführung der Arie aus „Nina“: „Wenn der Geliebte kehrt zurück“ entreißt uns Tränen, während Sie uns einen ganzen Band ihrer Feuilletons vorlesen könnten, ohne daß wir die geringste Rührung empfänden. Sie werfen sich auf die Kritik, als gälte es das Vaterland zu retten; aber die Kritik ist ein unergründlicher Schlund und die Zeiten des Decius liegen weit hinter uns. Derartige Aufopferungen sind heute lächerlich. Man rettet nur noch das Vaterland für sich selber.“

Die armen Leute! Sie ahnen nicht, was es heißt, eine Leidenschaft für etwas zu haben! Ich begriff wohl die Wahrheit, die Solidität ihrer Vernunftsgründe; ich erkannte ihre ehrliche Absicht; ich war ihnen dankbar für ihr Wohlwollen, ich nahm mir vor, ihre Ratschläge zu befolgen; und ich erlag dabei nicht minder allen Versuchungen, die sich mir boten, mich mehr oder minder direkt mit meinem Steckenpferd, dem Feuilleton, zu beschäftigen. Ich vertiefte mich z. B. in das Studium des Kosmos von Herrn v. Humboldt; aber kaum hat mein geblendetes Auge begonnen, das Gesamtbild des Planes von diesem herrlichen Werke zu erfassen, als die Ankündigung eines Konzertes mich mein Buch schließen läßt und Verzicht leistend, das Geheimnis der Entstehungen der Feuerkugeln zu erfahren, entreiße ich mich den Verlockungen eines Kometen, um zu Erard zu eilen und Madame Pleyel zu hören, die nach der Meinung der einen enorme Fortschritte gemacht hat, nach der Meinung der anderen nicht die geringsten, aus dem einfachen Grunde, weil sie seit langer Zeit das Maß ihres Könnens erreicht hat. Meine Schwäche sollte bestraft werden; trotz der stattlichen Dimensionen des Saales war es mir unmöglich durchzudringen, geschweige denn einen vernünftigen Platz zu finden, sodaß ich mich auf drei Zeilen beschränken muß, anstatt in einem ausführlichen, zehn Spalten langen Feuilleton die ungeheuren Vorzüge von Madame Pleyel zu besingen. Denn wenn ich die große Pianistin auch oft gehört und bewundert habe, so mußte ich sie doch von neuem hören, um mich über die Tagesfrage, nämlich: Hat sie Fortschritte gemacht und konnte sie noch Fortschritte machen? äußern zu können . . . eine schwer zu lösende Frage, fast ebenso schwierig für die Kenner wie jene, ob das zodiakale Licht von der Sonnenatmosphäre kommt; und

vermutlich auch — Humboldt möge mir verzeihen — ebenso wichtig.

Ein anderes Mal gab ich mich dem sardanapalischen Luxus hin, an einer Partitur zu arbeiten, die ich vor sechs Monaten angefangen habe und an der ich mit ebensoviel Liebe baue wie weiland Robinson an seinem großen Kanoe. Schon hatte die Musik mich in dieses glückliche Fieberstadium versetzt, wo man so unempfindlich ist gegen alle nicht musikalischen Wirklichkeiten dieser Welt, daß man imstande wäre, einen Aufdringlichen fortzuschicken, der einem mit dem Vorschlag kommt, Präsident der Republik zu werden. Ich hatte mich ganz in meine Beute verbissen, als ein Herr zu mir kommt und mir sagt: „Wie geht es Ihnen". „Ja mein Herr", antworte ich. Er breitet vor meinen Augen einen der kleinen viereckigen Zettel aus, die man Programm nennt und sofort packt mich wieder die Manie des Feuilletons. Ohne Zögern lasse ich meine Partitur im Stich, lasse meine Melodie auf dem Leitton stehen, meine Harmonie auf der siebenten Dominante »pendent opera interrupta« und fliege, schon ganz Feuilletonist, um M. Savary zu hören, einen jungen Cellisten der Oper, welcher im Saale des Herrn Herz ein Konzert gab, wo ich ohne Schwierigkeit Einlaß fand und in welchem der Benefiziant uns ein Konzertfragment und mehrere vollständige Arien aus »La Favorite« vorführte. In der Mitte des Konzertes brachten Melle Brohan mit ihrem reizenden Sprichwort, Brindeau, und Melle Bertin vom Théâtre Français eine reizende Abwechselung in die Musik.

Ich war kaum nach Hause gekommen, als ich mich schon anschickte, einen Bericht darüber zu schreiben, da erinnerte ich mich meines Gelübdes und rief ganz beschämt, indem ich meine Feder zerbrach: „Nein ich werde nicht so maßlos schwach sein. Ich habe schon irgendwo mehrere verdienstvollere Cellisten in der Reserve, mehrere Violonisten, Pianisten, drei junge Sängerinnen, mehrere reizende Debütanten, zwei Flöten, zwei Bombardons, ein Saxophon, zwei Baßgeigen; und wollte ich mich soweit vergessen auch nur zehn Zeilen über Alexandre Batta zu schreiben und seine neuen Kompositionen für Violoncell, über seine heute noch kraftvollere Verve, weil sie geregelter ist als früher, über seine Erfolge in Bel-

gien und Paris; wenn ich ebensoviel von Seligmanns ausdrucksvollem, elegantem Spiel sagte, ebensoviel über Offenbach, über Chevillard und sein schönes, klassisches Talent; ebensoviel über den kühnen, jungen Geiger Reynier, bei welchem »Fortuna juvat arcum«; ebensoviel über Cuvillon, den ernsten Künstler, den Virtuosen der großen Schule, den man leider nur zu selten hört; ebensoviel über die neuen, allerneuesten Kompositionen von Alkan, ebensoviel über Mᵉˡˡᵉ Josephine Martin, eine echte Künstlerin, die ihr Klavier beherrscht; ebensoviel über Mᵉˡˡᵉ Mira, über M. Stamaty; ebensoviel und doch nicht genügend über Madame Martel, die sich in diesem Winter so wunderbar an den Sitzungen klassischer Musik beteiligt hat, welche die Gebrüder Telmant, die Herren Rousselot, Dorus, Klosé, Verroust und Gouffé, diese Meistervirtuosen, gegründet haben, über die ich bis zu Ende des Jahres schreiben könnte; steckte ich den Hochfluten von Lob nicht eine Grenze, mit denen ich die reizenden Frauen Wolf, Prévost und Cabel überschütten möchte, die alle drei Tage in der Komischen Oper einen sehr hübschen Erfolg erzielt haben, desgleichen Madame Castellan und Madame Delagrange, die alle beide noch immer ihr Debüt in „Robert der Teufel" singen, so hätte ich nicht nur bis zum nächsten Jahr zu schreiben, sondern bis der Frieden und die Vernunft in Europa wieder hergestellt sind. Daher bleibt mir nichts anderes übrig, als vernünftig zu sein und aus den Rosen und Päonien nur einen einzigen Strauß zu winden, um ihn den verschiedenen Talenten darzubieten; und auch das nur, wenn ich einen besonders plausiblen Vorwand finde, um dem lächerlichen Reize nachzugeben, der mich Tag und Nacht quält, Prosa zu schreiben und von dem zu sprechen, was mich nichts angeht. Das sagte ich mir, als ich meinen Vorrat von Feuilletons betrachtete, ein Vorrat, in dem Ernst noch nicht einmal einbegriffen ist, der in diesem Augenblick in London ein Aufsehen erregt, welches dort immer die großen Löwen der hohen musikalischen Menagerie hervorrufen und andere Künstler, deren Namen mir wohl noch einfallen werden. Nun aber hatte ich vor etwa acht Tagen einen Vorwand gefunden, um mich meiner Lieblingsneigung hingeben zu können. Herr Adam hatte in der Opéra Comique seine komische Oper „Der Toreador" aufführen lassen,

über die ich schon lange hätte sprechen können, wenn ich gewollt hätte.

An jenem Tage ließ mich die Schreibwut ziemlich in Frieden; ich hatte die Lektüre von Shakespeares Heinrich VIII. begonnen, und das genügte mir, ich dachte nicht mehr an komische Opern. Ich sagte mir die letzte Szene der Katharina von Aragonien her und weinte aus vollem Herzen; ich lachte vor Ergriffenheit, ich kniete gen Norden, vor diesem Mekka dramatischer Poesie; ich weinte und trieb tausend Torheiten. Aber inmitten meiner Extase kam jemand und kündete mir für denselben Abend die erste Vorstellung an vom „Toreador" von M. Sauvage. Man kann sich vorstellen, mit welcher Hast ich Shakespeare verließ und erfreut ausrief: „Endlich wieder ein Grund zu einem Feuilleton, länger kann ich nun nicht widerstehen; ich werde es schreiben, aber langsam, allmählich, nur zehn Zeilen jeden Tag, damit mein Glück solange als möglich dauert, wie die Kinder es machen, um die süßen Freuden einer Bonbonschachtel oder einer Zuckerstange zu verlängern. Daher kommt es denn, daß mein Bericht über den Toreador so spät erscheint. Also hier ist er.

Der „Toreador" ist eine Harlequinoper, Narrenoper, eine komische Oper, eine Jahrmarktsoper im Stil von Collé und Vadé, der Titel ist mir einerlei; das Genre tut nichts zur Sache, aber der Toreador ist amüsant. Es kommen nur drei Personen darin vor: Colombine, Harlequin .... d. h. Coraline, Tracolin und Don Belflor.

Wenn der Vorhang aufgegangen ist, erzählt Coraline dem Publikum ihre Lebensgeschichte. (Ich muß gestehen, daß mir dies vollkommen unverständlich geblieben ist. Wie und warum befindet sich das Pariser Publikum dort, um diese Person anzuhören, die in einem kleinen Hause in Barcelona lebt und schafft?). Zuerst ist Coraline Schauspielerin gewesen auf dem kleinen Jahrmarktstheater von Saint-Germain; später, und ich weiß nicht recht, durch welchen Zufall, hat sie einen großen Stier-Besieger namens Belflor geheiratet, eine Art von zahnlückigen Don Juan, der seine Frau einschließt und vernachlässigt, den Frauen seiner Nachbarn den Hof macht und Baßgeige spielt. Der Vater von Coraline, in dem

Glauben, daß alle Schwiegersöhne, selbst die langweiligen, gut seien, hatte auf die Weigerungen des jungen Mädchens nicht geachtet und sie gezwungen, diesen merkwürdigen Gatten anzunehmen. Aber Coraline hatte schon einen jungen Flötisten aus ihrem Theaterorchester namens Tracolin erwählt. Dieser, verzweifelt über die Abreise seiner Schönen, verfällt in Schwermut, verliert allen Appetit und alles Taktgefühl, spielt seine Flötenpartie ganz verkehrt, bringt das Orchester jeden Abend durch seine merkwürdige Zerstreutheit ganz auseinander und fühlt beständig ein ♭ für ein ♯ an, sodaß sein Chef sich genötigt sieht, ihn an die Luft zu setzen. Da er sich gezwungen sieht, Pfeifer in einem Regiment zu werden und nicht besser pfeift, als er in seinem Orchester geflötet hat, wartet der arme Junge diesmal nicht, bis man ihm den Abschied gibt, sondern er desertiert ganz einfach und durchstreift Spanien; die Pyrenäen hallen wieder von Coralines Namen, er spielt sein Leid auf einer kleinen Flöte, nach der Art der Virgilschen Schäfer. Was diese antiken Musikanten betrifft, so habe ich mich lange gefragt, wie und durch welche unbegreifliche Geschicklichkeit sie dahin gelangt waren, die Flöte oder gar das Flageolett (Fistula) zu spielen und zu gleicher Zeit Verse zu singen wie diese:

An mihi, cantando victus, non redderet ille,
Quem mea carminibus meruisset fistula, caprum.

Ich habe es auf allen Tönen, in jedem Tempo versucht, in allen Stellungen, indem ich meine Flöte bald rechts bald links drehte oder perpendikulär, aber nie war es mir möglich, auf diesem Instrument auch nur das erste Wort von den beiden lateinischen Versen hervorzubringen. Da ich diesen beschämenden, vergeblichen Versuch auf die Schwierigkeit schob, die einem stets die Aussprache einer fremden Sprache macht, versuchte ich die französische Übersetzung des ländlichen Gedichtes zu singen: »Vaincu au concours de chant« usw. Aber auch von dieser Prosa brachte ich kein Wort hervor. Man wird es begreiflich finden, daß mich dies Problem lange beschäftigt hat. Ich habe wegen dieses Punktes die wenigst unwissenden Gelehrten von Europa über die musikalischen Gebräuche des Altertums befragt; niemand konnte mir aus der Verlegenheit helfen. Und ich befände mich noch jetzt darin ohne ein Reisebuch, welches mir,

obgleich es von dem Stand der Musik bei den Negern sprach, doch den Aufschluß zu diesem Rätsel gab. So ist es klar, wenigstens jetzt für mich, diese reizenden Hirten Tityrus, Meliboeus und Corydon, selbst der schöne Alevis, auch Menalcas, Damoetas und Palemon nicht ausgenommen, die es möglich machten, bei ihren poetischen Wettkämpfen zu singen und sich gleichzeitig mit einem Blasinstrumente zu begleiten:

Dic mihi, Damoeta, cujum pecus, an Meliboei?

oder zu jeder anderen ebenso verfänglichen Frage, diese Hirten-Musiker-Poeten-Sänger-Instrumentenkünstler spielten, das ist offenbar und unterliegt keinem Zweifel — spielten die Flöte .... mit der Nase. Diese Kunst die, man muß es gestehen, ebenso schwierig wie ermüdend und ungraziös ist, verstand also der junge Tracolin. Wenn er nicht etwa (und das wäre nicht unmöglich) darauf bedacht gewesen wäre, »resonare silvas« vom Namen Coraline, und sein Flötensolo erst nach Schluß seiner gesanglichen Phrase gespielt hätte nach Art der modernen Hirten von Sizilien und Kalabrien, wahre Nachkommen der alten Corydone und Tityrus, von denen sie ohne Zweifel die Tradition übernommen haben, nacheinander Flöte zu spielen und zu singen, aber niemals beides zu gleicher Zeit; und dies sicherlich um die Gelehrten wütend zu machen, die da behaupten wollen, daß in den klassischen Epochen zu gleicher Zeit Flöte gespielt und gesungen wurde. Aber machen wir diesem neuesten Streite ein Ende. Tityrus-Tracolin also »recubans sub tegmine«, von der Außenmauer eines Hauses in Barcelona, schickt sich an, auf seiner Fistula sein Lied ohne Worte zu spielen, die wohlbekannte Weise .... d. h. wohlbekannt bei den Franzosen, die in ihrer Jugend die Theater frequentierten, wo die Opern von Grétry, von Aleyrac und von Monsigny gegeben wurden), die bekannte Weise sage ich: „Während alles schlummert" und Coraline, die allein zu Haus ist, erkennt sofort die Weise und die Absicht des Flötenspiels ihres Tracolin und ruft: „Er ist's, o mein teurer Tracolin!" und damit beginnt die Intrige.

Da sieht man, was es heißt, wenn man einmal Mitglied vom Jahrmarktstheater von Saint-Germain gewesen ist. Welch tüchtige Musiker gingen daraus hervor, wie fein wurde in diesem Etablisse-

ment das musikalische Gehör entwickelt! Eine Primadonna unserer Zeit, die einer gleichen Prüfung unterzogen werden sollte, würde sie sicherlich nicht so glänzend bestehen. Ihr Liebhaber könnte lange hinter den Mauern ihres Hauses in Barcelona ihr dieselbe Weise auf der Flöte spielen „Während alles schlummert", sie würde schwerlich an der Güte seines Tones den Flötenspieler ihres Herzens erkennen; es gibt heutzutage soviel Flötenspieler! .... Wie dem auch sei, Tracolin fährt in seiner sehr bekannten Potpourri-Weise fort und Coraline zweifelt nicht mehr an seiner Gegenwart, als er zu dem Lied gelangt: „In den französischen Reihen stand mein Geliebter einst". Was die Argumente eines unserer Kollegen von der musikalischen Presse nicht erschüttert, der Herrn Sauvage beweist, daß die Lieder, die er da in die Flöte eines Jahrmarktstheaters legt, erst lange, nachdem dieses Theater definitiv aufgehört hatte, komponiert wurden und daß folglich Tracolin und seine Geliebte sie nicht kennen konnten. Die Anwendung der Telephonie führt also hier einen Anachronismus herbei, der dem zu vergleichen wäre, wenn man heute in einem Stücke eine Arie aus der Afrikanerin als populär erklären wollte, eine Oper, die zwar Meyerbeer sehr gut kennt aber auch nur er allein, da sie noch nicht aufgeführt wurde.

Einerlei, die Szene ist drollig. Und überdies weiß man, daß manche Weisen unserer berühmtesten Meister populär waren, ehe sie sie noch komponiert hatten. Dies Phänomen kommt sogar heutzutage immer häufiger vor. Ha! Wenn man den Verfasser des „Toreador" durch Beispiele rechtfertigen wollte! .... Aber ob in jenem Fall der Synchronismus oder der Anachronismus in Betracht kommt, ist ganz unwichtig; es ist genügend bewiesen worden, daß die lyrischen Theater nicht mehr berufen sind uns Geschichte zu lehren als die historischen Theater.

Während der rührenden Erkennungsszene der beiden Liebenden treibt der alte Cassandra-Toreador Don Belflor sich herum. Unter dem Balkon einer seiner Schönen hageln wütende Stockschläge auf ihn nieder. Auf sein Geschrei eilt Tracolin herbei und führt ihn barmherzig nach seinem Hause zurück. Coraline ist entzückt, den treuen Geliebten so froh, den Gatten so beschämt zu sehen. Um

die Aufmerksamkeit seiner Frau von sich abzulenken und ihr schönes Talent von dem Gaste bewundern zu lassen, fordert Don Belflor Coraline auf, ihnen ein Lied zu singen.

Sie wählt eine schwärmerische, einfache Weise mit den Worten: „Ach könnt ich dir sagen Mutter“ .... worauf Tracolin, um die Höflichkeit seiner Dame zu erwidern, sein kleines Instrument aus der Tasche zieht und durch passende Melodien der Schönen ausdrückt, wie sehr ihn ihre Qual rührt. Indes spielt Tracolin auf ganz gewöhnliche Weise, nämlich mit dem Munde. Und er weiß die Worte seines Liedes, das er Madame Belflor vorseufzt, so verständlich zu machen, daß er jedenfalls ein anderes Verfahren als die Virgilschen Hirten gebraucht haben muß. In der Tat spricht Mocker-Tracolin ein wenig durch die Nase.

Diese süße Begegnung genügt aber unserm Flötisten nicht; es liegt ihm daran, in das Haus zu gelangen, damit er mit der Frau ein Duett aufführen kann, ohne daß der Mann dabei ist. Er muß also entfernt werden. Und so ersinnt er folgendes, um dies zu erreichen. Er sagt, daß er Mitglied vom Theaterorchester in Barcelona ist, daß eine seiner Cousinen Caritea, eine entzückende Tänzerin, wenngleich ein bischen reif, Don Belflor gesehen habe und von einer furchtbaren Leidenschaft für ihn entbrannt sei. Um sie vor Verzweiflung zu retten, habe er, Tracolin, es übernommen, einen Auftrag seiner liebentbrannten Cousine an den unwiderstehlichen Toreador auszurichten. Der Alte geht gleich in die Falle und will zum Stelldichein eilen. Während er seinen derangierten Anzug in Stand setzt, erklärt Tracolin der Geliebten, daß er Don Belflor in der Tat zu einer Frau führen wird, die seinen Verliebtheiten zugänglich sein wird. Er werde Coraline auf den Laufenden halten, ihr über alle Einzelheiten dieses Zusammentreffens berichten, so daß sie ihren Mann auf frischer Tat ertappen kann und sich somit die Herrschaft im Hause erringt, welche die beiden dann nachher aufs beste ausnützen wollen.

„Aber wie willst du mich von den Missetaten meines Mannes unterrichten?“ fragt Coraline. „Nun mein Gott, natürlich mit der Flöte“ antwortet Tracolin, „ich werde an die Mauer eures Gartens kommen jedesmal, wenn er mit Caritea einen Spaziergang macht

und werde den Fandango spielen; wenn er sie ins Wirtshaus führt, wirst du die »cachucha« hören, und sollte er sich mit ihr einlassen, so spiele ich die Weise der spanischen Dirnen!" „Ausgezeichnet!" Dieser Plan wird dann auch Schritt für Schritt ausgeführt und gelingt vortrefflich. Als Don Belflor zurückkehrt, stellt seine Frau ihn lebhaft zur Rede, die durch Tracolins Flöte über all sein Tun und seine Unternehmungen unterrichtet ist und ihm dies ins Gesicht wirft und den Namen der Caritea obendrein. Großes Erstaunen seitens des Gatten. Inmitten des ehelichen Streites taucht Tracolin auf. Er versöhnt die Gatten; dank seiner Vermittlung, wohlgesehen von dem Manne, von der Frau vergöttert, bitten beide ihn dringend, keinen einzigen Tag verstreichen zu lassen, ohne ihr Haus aufzusuchen, ja im wahren Sinne des Wortes der „Hausfreund" zu werden. Man stimmt die frühere Weise an: „Ach könnt ich dir sagen Mutter". Tracolin spielt sie ganz einfach auf seiner Flöte, Coraline, die unvergleichliche Stimmkünstlerin, variiert sie in züngelnden Raketen, leuchtenden Serpentinen und farbigen Sternen, und Belflor grunzt dazu im tiefsten Baß.

Ein neuer Beweis, wie verschieden die Wirkung der Musikinstrumente ist. Als Koang-Fu-Tsee, gemeiniglich Confucius genannt, das Lied von Li-Po hörte, das nach der Meinung aller Leute vierzehntausendzweihundert und sieben Jahre alt war, wurde er von einer solchen Begeisterung ergriffen, daß er während sieben Tagen nicht schlafen und während sieben Nächten weder essen noch trinken konnte. Darauf verfaßte er seine erhabene Lehre und verbreitete sie mühelos, indem er seine Vorschriften zu der Weise von Li-Po sang; so moralisierte er ganz China mittelst „einer fünfsaitigen Gitarre mit Elfenbein-Verzierungen". Das ist eine historisch erwiesene, unbestrittene Tatsache. Der geringste Straßenbub von Kanton oder Nankin weiß das. In Barcelona (denn das Stück des Herrn Sauvage ist auf einer historischen Tatsache begründet, genau wie die Geschichte von Confucius) bewirkt nun ein junger französischer Musiker mit seiner Flöte, die ebenfalls mit Elfenbein verziert ist, das gerade Gegenteil wie die Gitarre des chinesischen Philosophen: er demoralisiert mit seinem Spiel einen ganzen spanischen Hausstand.

Dieſe höchſt amüſante Grundidee, wie ich geſtehen muß, und dieſe außerordentlich geiſtreichen Dialogſzenen, obgleich das aus meiner Erzählung kaum hervorgeht, hat Herr Adam nun mit reizenden feinen Arabesken verziert. Seine Muſik iſt luſtig, poſſenhaft und da, wo die Situation es verlangt, ſogar angenehm demoraliſierend. Man bemerkt in der Partitur ein reizendes wohl eingeleitetes und gut entwickeltes Trio. Das Allegromotiv: „Hoch lebe der Wein" iſt voll Reiz und Schwung. Die Romanze und Arie von Tracolin iſt ſehr wahr im Ausdruck und hat eine melodiſche und graziöſe Wendung; die Inſtrumentation iſt hier beſonders bemerkenswert. Auch fallen darin mehrere reizende, originelle Modulationen auf; die Stelle:

Gefährlich oft iſt,
Wenn verliebt der Flötiſt
Bei ernſten Symphonien,

taucht hier mit viel Glück wieder auf. Dagegen finde ich die Baßarie von Don Belflor ziemlich ſchwach. Dem Thema fehlt es an Originalität. Das Trio im Finale, in welchem das variierte Thema wiederum vorkommt: „Ach könnte ich dir ſagen Mutter" iſt muſikaliſch hervorragend aufgebaut und dramatiſch im Ausdruck. Was die Vokaliſen, Läufe und Arpeggios anbelangt, mit denen der Komponiſt die Partie der Coraline ausgeſtattet hat, ſo kann man wohl ſagen, daß ſie alle elegant und ſchwungvoll ſind. Zudem hat Herr Adam die vierte Perſon ſeiner Oper, nämlich die Flöte, ganz hervorragend behandelt; und er hat ſich diesmal ganz der großen Trommel enthalten.

Aber der Toreador hat darum keinen minder großen Erfolg gehabt. Vor kaum zwei Jahren würde ein Komponiſt, den man gezwungen hätte, eine Oper ohne große Trommel zu ſchreiben, gedacht haben, daß er verloren ſei, und hätte ſich nicht getraut, ohne die Hilfe dieſes Inſtruments auch nur die erſte Reihe vom Parkett moraliſieren zu können.

Michael Glinka.

Das Leben für den Zaren. Rußlan und Ludmilla.

16. April 1845.

Wir neigen in Frankreich sehr dazu, besonders in Paris, unser Verhalten gegenüber einem fremden, noch nicht bekannten Komponisten auf eine gewisse Voreingenommenheit zu basieren, und die Erfahrung, wie ungerecht das ist, kommt meistens zu spät. Man ist von vornherein fertig mit seinem Urteil, sei es günstig oder nicht, je nach dem Milieu, in welchem man lebt, nach den Gewohnheiten die man hat, nach den Ideen, die man angenommen hat, und man ist ganz geneigt, sie als richtig anzuerkennen, ohne zu wissen, ob sie gerechtfertigt sind. Wenn man daher heute von der großen Majorität der Pariser Künstler, von einem neuen italienischen Komponisten spricht, so denken sie, wenn sie es auch nicht sagen, daß das irgend ein mittelmäßiger Kavatinenschreiber sein muß, der kaum drei richtige Akkorde zusammenbringen kann, ein serviler Kopist anderer Kopisten, welche die Nachahmer von Rossini nachgeahmt haben, ohne eine Ahnung von dem, was in der großen musikalischen Welt vorgeht, wie über das, was in der Pagode von Jagernat gesungen wird; man geht ihnen aus dem Wege, um nicht auch für einen Schafskopf gehalten zu werden, so daß selbst die großen italienischen Meister riskiert hätten, verkannt zu werden, wenn sie ex abrupto bei uns debütiert hätten. In der eleganten Welt, in der Welt der Gesangssoireen, wo man die mehr oder minder groteske Ausführung von einem halben Dutzend Arien, Duetten und italienischen Trios mit Klavierbegleitung ein Konzert nennt, wäre der Fremde hingegen als ein entzückender Komponist begrüßt worden, man hätte seine Melodien reich und leicht gefunden, und er

wäre von allen Seiten würdig erachtet worden, unterstützt zu werden. Wenn es ihm dann gelingt, eins seiner Werke dem großen Publikum vorzuführen und dies Werk als flach und mäßig erkannt wird, so verschwindet es ganz sachte, und der Verfasser sinkt wieder in sein Nichts zurück.

Ein deutscher Komponist fände bei den beiden Gerichtshöfen eine ganz andere Aufnahme. Die Künstler würden, wenn sie nicht schon von vornherein zu seinen Gunsten eingenommen wären, bereit sein, ihn anzuhören und ernstlich zu prüfen, die vornehme Welt aber und besonders die Damen würden in ihm den gelehrten Musiker fürchten, der Quartette, Sonaten und Lieder „ohne Worte" schreibt. Weber hätte bei ihnen als ein kalter Kontrapunktist gegolten, und Albrechtsberger wäre vom ersten Augenblick an mit den Ehren aufgenommen, die seines Genies würdig sind.

Wenn es sich um einen französischen Musiker handelt, so kann er sicher sein, in den Salons der eisigsten Kälte zu begegnen und bei den Orchestern der allerschrecklichsten Gleichgültigkeit. Wie könnte es auch anders sein; das Sprichwort, „der Prophet gilt nichts in seinem Vaterlande", muß doch Recht behalten.

Aber bisher haben wir nie darüber nachgedacht, was die Völker des Nordens Bedeutendes in Bezug auf die Musik leisten könnten, und wir hatten keine Ahnung davon, daß sie uns sogar in gewissen Punkten in der Ausführung überlegen sind. Dennoch kenne ich einige dänische Komponisten von exquisiter Zartheit, voll Poesie und von seltener Reinheit und Festigkeit im Stil. Die Symphonien von Gade, welche Mendelssohn vor zwei Jahren in Leipzig aufführte, haben in Deutschland großes Aufsehen erregt, und nun taucht Glinka, ein russischer Komponist, auf, dessen hohes Verdienst in seinem vornehmen Stil liegt, in seinen Kenntnissen der Harmonielehre und vor allen Dingen in der Frische und Neuheit seiner Gedanken. Sicherlich wird man erfreut sein, etwas Näheres von ihm zu hören.

Michael Glinka, dessen beide Opern wir kürzlich im Cirque aufgeführt haben, wodurch zum ersten Mal sein Name und sein Talent den Parisern bekannt wurde, erfreut sich indessen in Rußland schon eines wohlverdienten Ruhmes. Als Abkömmling einer vornehmen

russischen sehr reichen Familie hatte er anfänglich nicht die musikalische Laufbahn erwählt. Er studierte an der Universität von St. Petersburg; aber die Erfolge, die er in den verschiedenen Fächern erlangte, sowohl in der Wissenschaft, als in den modernen Sprachen, hielten ihn nicht ab, sein Lieblingsstudium, die musikalische Kunst, darüber zu vernachlässigen. Aber es kam ihm niemals in den Sinn, die Musik als Erwerb auszunutzen; seinem Geschmacke lag alles Spekulieren und Rechnen fern, wie denn auch seine soziale Stellung dies von selbst verbot. Der junge Musiker war also in der Lage, die glücklichen Gaben, mit denen ihn die Natur ausgestattet hatte, aufs sorgfältigste zu pflegen. Aus ähnlichen günstigen Verhältnissen sind Meister wie Meyerbeer, Mendelssohn und Onslow hervorgegangen. Über der Kunst, seine musikalischen Gedanken niederzuschreiben, unterließ Glinka nicht, als praktischer Musiker tätig zu sein. In wenigen Jahren erreichte er eine große Fertigkeit auf dem Klavier und machte sich mit der Violine vertraut, dank des vortrefflichen Unterrichts seiner Lehrer Karl Mayer und Boehm, beides sehr verdienstvolle Petersburger Künstler. Bald zwangen ihn die russischen Gebräuche, in den Administrationsdienst zu treten; er vergaß aber darüber keinen Moment seinen eigentlichen Beruf und trotz seiner Jugend wurde sein Name durch seine Kompositionen bald populär, die sich sowohl durch ihre Grazie als ihre einfache Originalität auszeichneten. Aber als er sich an einer größeren, ernsteren Sache versuchen wollte, regte sich in ihm das Bedürfnis zu reisen, um durch neue Eindrücke seinem Talent die Kraft und die Fülle zu geben, die ihm noch fehlten. Er verließ den Staatsdienst und ging nach Italien in Begleitung des Tenors Iwanov, der Glinkas Intelligenz und Freundschaft einen Teil seiner musikalischen Erziehung verdankt. Während dieser Epoche, wo er bald Mailand bewohnte, bald am Comersee weilte, oder das übrige Italien durchstreifte, schrieb Glinka hauptsächlich für sein Lieblingsinstrument, das Klavier, und die Kataloge von Ricordi, seinem Verleger in Mailand, zeugen von dem großen Fleiß des jungen russischen Meisters und der Vielseitigkeit seiner Ideen. Nichtsdestoweniger war der Hauptzweck seines Aufenthaltes jenseits der Berge das Studium der Gesangstheorie und der Mysterien der mensch-

lichen Stimme, ein Studium, aus welchem er später großen Nutzen gezogen hat. Im Jahre 1831 begegnete ich ihm in Rom und hatte das Vergnügen, auf einer Soirée bei unserm Direktor, Herrn Vernet, mehrere von ihm komponierte russische Lieder zu hören, die Iwanov vortrug und die mir besonders durch ihre entzückende melodische Art auffielen, die so ganz verschieden war von allem, was ich bis dahin gehört hatte.

Nach einem dreijährigen Aufenthalt in Italien ging er nach Deutschland. Besonders in Berlin unter der Leitung des gelehrten Theoretikers Dehn, der dazumal Bibliothekar der musikalischen Abteilung in der königlichen Bibliothek war, vertiefte Glinka seine Studien in Harmonie und Kontrapunkt. Durch die ernsten, gewissenhaften Studien während dieser Reise war er mit allen Hilfsquellen seiner Kunst bewandert. Er kehrte nach Rußland zurück, ganz erfüllt von dem Gedanken, eine russische Oper im Stil der russischen Nationallieder zu schreiben, ein Gedanke, mit dem er sich seit langem getragen hatte. Er machte sich nun mit Eifer an seine Partitur, deren Text unter seiner Inspiration entstanden und dafür geschaffen war, die charakteristischen Züge der russischen Musik hervorzuheben. Diese Partitur, aus welcher wir gerade in diesen Tagen wieder eine reizende Kavatine gehört haben, führt den Titel „Das Leben für den Zaren."

Der Stoff zu diesem Stück ist der Geschichte der Unabhängigkeitskriege entnommen, zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts. Dieses wirklich nationale Werk hatte einen glänzenden Erfolg. Aber ganz abgesehen von aller patriotischer Parteilichkeit ist sein Verdienst unbestreitbar, und Mérimée hatte sehr recht, wenn er in seinen Briefen über Rußland, die er vor einem Jahr veröffentlichte, sagt, daß der russische Komponist vollkommen in den Geist seiner Komposition eingedrungen sei und daß er den nationalen Charakter in poetisch einfacher und zugleich pathetischer Weise wiedergegeben habe. „Das Leben für den Zaren" hatte in Moskau denselben Erfolg wie in St. Petersburg, und um diesen doppelten Erfolg zu sanktionieren und dem Komponisten eine Gunst zu gewähren, die ein Künstler im Alter von Glinka nicht erwarten konnte, ernannte ihn der Kaiser zum Kapellmeister der Hofsänger.

Man muß noch hinzufügen, daß die Hofkapelle des Kaisers von Rußland etwas ganz wundervolles ist. Wenn man allen italienischen, deutschen und französischen Künstlern, die sie gehört haben, glauben kann, so machen wir uns nur einen sehr unvollständigen Begriff davon. Schon im vorigen Jahre veröffentlichte Adam nach seiner Rückkehr von St. Petersburg die außerordentlichen Eindrücke, die ihm dies großartige Vokalorchester hinterlassen hatte. Auch andere Künstler, die wohl fähig waren, eine solche Institution richtig zu beurteilen, stimmen alle in diesem Punkte überein. Und wir können nicht länger bezweifeln, wenn die Instrumentaltruppe des Konservatoriums in Paris über allen bekannten Orchestern steht, so gebührt den Sängern des russischen Kaiserlichen Hofes der erste Platz unter allen Chören der Welt. Der Chor besteht aus ca. hundert Männer- und Kinderstimmen, die a cappella singen; in der russischen wie in der griechischen Kirche werden weder Frauenstimmen, noch Orgeln, noch irgend ein Instrument zugelassen. Diese Sänger rekrutieren sich hauptsächlich aus den südlichen Provinzen des Kaiserreiches; ihre Stimmen haben ein wundervolles Timbre und einen unglaublichen Umfang, besonders in der Baßlage. Iwanov gehört zu der Kapelle, und ich erinnere mich, wie er auf die Komplimente, die man ihm in Rom bezüglich seiner Stimme machte, ganz bescheiden antwortete, daß mehrere Tenöre der Kaiserlichen Kapelle ihm an Timbre, Kraft, Umfang und Reinheit überlegen seien. Die tiefen Stimmen sind in Bässe und Kontrabässe geteilt; die letzteren steigen mit Leichtigkeit und einer erstaunlichen Tonfülle bis zum tiefen As hinab (die untere Terz vom tiefen C der Violoncelli); sie ermöglichen so, die Grundnoten der Harmonie in der Oktave zu verdoppeln und geben dem Ensemble dadurch diese markige Kraft, die wir in unseren vokalen Massen nicht kennen; sie machen aus diesem Chor eine Art Orgel von überwältigender, majestätischer Ausdruckskraft, die auf das Nervensystem empfindlicher Zuhörer eine ganz unbeschreibliche Wirkung ausübt. Glinka hat die Ukraine durchstreift auf der Suche nach Kinderstimmen, diese Engelsstimmen, wie er sie nennt, die einzig die halbwilden Völker dieser Erde zu besitzen scheinen. Und was noch wunderbarer ist, diese Kinder besitzen obendrein ein so feines musikalisches Empfinden, daß es ihm

nicht gelang, sie verwirrt zu machen, wenn er ihnen auch auf der Violine die allerbizarrsten Intervalle vorspielte, die unerwartetsten und stimmlich schwierigsten Passagen.

Als Glinka nach Verlauf von drei oder vier Jahren spürte, daß seine Gesundheit zu schwanken begann, beschloß er die Leitung der Kaiserlichen Kapelle aufzugeben und Rußland von neuem zu verlassen. Trotzdem hat die Kapelle, die er in einem bewunderungswürdigen Glanzstadium zurückließ, in der letzten Zeit unter der geschickten Leitung des Generals Lwov noch gewonnen, ein sehr verdienstvoller Geiger und Komponist, einer der bedeutendsten Amateure, man könnte sagen, einer der vornehmsten Künstler, die Rußland besitzt, dessen Werke mir bei meinem letzten Aufenthalt in Berlin sehr gerühmt wurden.

Ehe er Rußland verließ, schrieb Glinka eine zweite Oper für die Bühne (Rußlan und Ludmilla). Der Stoff dazu ist einem Gedicht von Puschkin entnommen. Dieses Werk, welches ein, unter dem doppelten Einfluß von Hoffmanns Erzählungen und Tausend und eine Nacht, ganz phantastisches, fast orientalisches Gepräge hat, ist so grundverschieden von seinem ersten Werk „Das Leben für den Zaren", daß man glauben könnte, es sei von einem anderen Komponisten geschrieben. Das Talent des Verfassers erscheint hier reifer und mächtiger. Rußlan ist ohne Widerrede ein Fortschritt, eine neue Phase in Glinkas musikalischer Entwickelung.

In seiner ersten Oper bemerkt man dennoch unverkennbar durch all die frischen, wahren Melodien mit ihrem nationalen Gepräge noch den Einfluß Italiens, in seinem zweiten Werk erkennt man dagegen an der wichtigen Rolle, die das Orchester spielt, an der Schönheit des harmonischen Schnittes, an der Kunst der Instrumentation den vorherrschenden Einfluß Deutschlands. Die zahlreichen Aufführungen, welche Rußlan erlebte, bestätigen, daß das Werk einen wirklichen Erfolg erzielte, nach dem ganz populären Erfolg, den „Das Leben für den Zaren" hatte. Und unter den Künstlern, die als erste den Schönheiten der neuen Partitur eine glänzende Gerechtigkeit angedeihen ließen, waren Liszt und Henselt, die mehrere der packendsten Motive daraus variiert und umschrieben haben. Glinkas Talent ist außerordentlich schmiegsam und mannigfaltig;

sein Stil hat den seltenen Vorzug, sich immer dem Willen des Komponisten anzupassen, je nach dem Charakter und den Ansprüchen des zu behandelnden Stoffes. Er kann einfach, sogar naiv sein, ohne je in eine vulgäre Wendung zu verfallen. Seine Melodien haben ganz unerwartete Akzente und Perioden von seltsamen Reiz; er ist ein großer Harmonist und behandelt die Instrumente mit einer Sorgfalt und einer Kenntnis aller geheimsten Hilfsquellen, daß sein Orchester zu einem der modernsten neuesten, lebhaftesten Orchester wird, die man hören kann. Das Publikum schien ganz dieser Meinung zu sein bei dem Konzert, welches Glinka am vergangenen Donnerstag im Herz-Saale gab. Wegen einer Indisposition der Madame Solowiowa, eine Sängerin aus St. Petersburg, welche die Hauptpartien aus den Opern des russischen Komponisten spielen sollte, haben wir leider die auf dem Programm angeführten Gesangsstücke nicht gehört; aber sein Scherzo in Walzerform und seine Krakovienne fanden bei dem glänzenden Publikum einen lebhaften Beifall. Wenn der phantastische Marsch aus Rußlan weniger Sensation gemacht hat, so liegt das lediglich an dem brüsken Abschluß des Stückes. Die Coda endet kurz und auf so überraschende lakonische Weise, daß man sehen muß, daß das Orchester zu spielen aufgehört hat, um sich zu überzeugen, daß der Komponist hier abschließt. Das Scherzo ist hinreißend und voll rhythmischer Koketterien, die unendlich reizvoll, wirklich neu und in hervorragender Weise entwickelt sind. Auch die Krakovienne und der Marsch glänzen besonders durch die Originalität ihres melodischen Stils. Dies Verdienst trifft man höchst selten, und wenn ein Komponist noch die Vornehmheit seiner Harmonie dazu gesellt und seine wundervolle, großzügige, klare, farbenprächtige Orchestration, so kann er mit Recht unter den ersten Komponisten seiner Epoche einen Platz beanspruchen. Der Verfasser von Rußlan gehört zu den Erwählten.

Félicien David.

Die Wüste.

15. Dezember 1844.

Ich schrieb einmal an Spontini: „Wenn die Musik nicht der öffentlichen Barmherzigkeit preisgegeben wäre, so würde es irgendwo in Europa ein Theater, ein lyrisches Pantheon geben, welches einzig zu Vorstellungen monumentaler Meisterwerke dienen würde. Sie würden in langen Zwischenpausen aufgeführt werden, mit einer Sorgfalt, einem Pomp, der ihrer würdig wäre, und ein intelligentes, feinsinniges Publikum würde diesen feierlichen Festen der Kunst beiwohnen."

Heute füge ich hinzu: Wenn wir ein künstlerisches Volk wären, wenn wir das Schöne verehrten, wenn wir dem Genie und der Intelligenz die Ehre zollten, die ihnen gebührt, wenn dies Pantheon in Paris existierte, so hätten wir es am letzten Sontag bis zum Giebel festlich erleuchtet gesehen, denn ein großer Komponist war erschienen, ein Meisterwerk ist uns enthüllt worden. Der Komponist heißt David und das Meisterwerk „Die Wüste", eine symphonische Ode.

Ich fürchte mich nicht und ich hoffe, meine Kollegen tun es auch nicht, lassen dem Künstler wie dem Werk eine glänzende Gerechtigkeit angedeihen und nennen die Dinge bei ihrem wahren Namen. Nieder mit allen lauen Halbheiten, allen unwürdigen Reserven, hinter denen sich die feige Furcht verbirgt, auf Spötter zu stoßen, oder die noch weit unbegründetere, die späteren Werke des neuen Künstlers könnten vielleicht nicht halten, was sein erster Triumph verspricht. Man komme mir nicht mit derartigen Redensarten wie: „Aber wenn er sich an dem Lobe berauscht, wer schützt ihn vor den Folgen seiner Trunkenheit? Wer bewahrt ihn davor,

daß er bald vor dem geringsten seiner Gedanken auf die Kniee fallen wird? Wer beweist uns, daß aus diesem unbeschränkten Lob nicht ein großer Schade für seinen Ruhm erwächst?"

Aber ich sage euch: überlassen wir es der Stärke und der Vernunft des Mannes, sich gegen solche Anfechtungen zu schützen; wir sind keine Moralprediger und David ist kein Tor. Warum denn mit dem Golde für seine Krone knickern, und warum mit Gewalt unsere Begeisterung unterdrücken, wenn der aufrichtige Ausdruck unserer tiefen Bewunderung ihn glücklich machen kann? Welche Entschädigung könnt ihr ihm bieten? Gibt es eine andere? O ihr vorsichtigen Aristarchen, ihr ahnt nicht, welcher Natur die Erregung ist, die eines Künstlers Herz pochen macht, wenn sein Werk als schön erkannt worden ist! Das ist nicht Eitelkeit, nicht einmal Stolz, das ist nicht Befriedigung darüber, eine Schwierigkeit überwunden zu haben, Freude, einer Gefahr entronnen zu sein, nichts von alledem! Erkennt euren Irrtum. Das ist Leidenschaft, eine mitempfundene Leidenschaft, das ist die Begeisterung für sein Werk, die gesteigert wird durch die intelligente Begeisterung, die sie entfacht hat ... Die Liebe für das Schöne erfüllt einzig und allein die Seele des Poeten; was er ersehnt, das ist, einen Chor bewegter Stimmen um sich zu haben, die in seinen Gesang einstimmen: je schöner sie sind, geschulter und zahlreicher, desto heiterer, göttlicher erscheint ihm sein Leben und er ist glücklich.

So möge denn der neue Dichter unsere Stimmen hören, laßt uns ihm würdig antworten: „Ja David, was Sie geschaffen haben, ist groß, neu, edel und schön. Wir kamen, um mit absoluter Unparteilichkeit zuzuhören, ohne Vorurteil, mit kaltem Blute und ahnten nicht einmal, um was es sich handelte; wir fühlten uns in Bewunderung geschlagen; Sie haben uns Beifall und Tränen entlockt und erweckten eine Erregung der Seele, wie sie das Talent wohl oberflächlich hinterläßt, die aber einzig das Genie so bis in ihre Grundtiefen zu erschüttern vermag. Dies ist wahr, und ich sage es, weil dies die lautere Wahrheit ist, damit ich Sie überzeuge."

Ich weiß nicht, ob es angebracht wäre, dem Publikum alles zu sagen, was wir über Davids Leben wissen. Aber ohne Indiskretion kann man es wenigstens über folgende Einzelheiten unter-

richten: David hat viel gelitten auf jegliche Weise; mit Resignation ertrug er die Obskurität, in der er bis heute lebte; mit Eifer warf er sich auf die St. Simonistischen Lehren und folgte seinen Glaubensgenossen und Freunden in den Orient.

Daher stammt die Anhänglichkeit und das große Interesse, das ihm seit langem Leute wie Michel Chevalier, Barraut und Duveyrier bezeugten. M. Barraut war es auch, der ihn durch Ägypten, Syrien und Palästina geleitete, der ihn zu den Füßen der Pyramiden führte, auf den Tabor und an die Ufer des Jordan. Ihm verdankt er es, daß er die mächtige Stimme der Wüste vernehmen durfte und die wunderbaren Konzerte der Sternennächte an dem Ufer des Bosporus. Beim Anblick dieser ungeheuren Einsamkeiten, der mächtigen Gestirne dieser Himmel, bei den alten Wäldern dieser Berge, unter dem heiligen Schweigen der Natur wuchsen ihm Seele und Geist, wurden hier groß und stark. In der Schule der Entbehrung lernte er Geduld, in der Einsamkeit lernte er seine eigene Kraft erkennen und seinen Willen stählen. Als er wiederkam, sah er, wer er war und was wir alle waren. Er verlangte von niemandem etwas, er wollte weder Hilfe noch Ratschläge. Seit langem hatte er die Elemente seiner Kunst im Konservatorium gelernt und im Unterricht von Lesueur. Er hatte keine Vorurteile. Er erkannte, daß ein Komponist vor allen Dingen komponieren muß, daß es weder von Nutzen für die Kunst noch den Künstler ist, es zu machen wie die berühmten Meister, die seit fünfzig Jahren in ihrer Weise hundertmal vollendet Gutes geschaffen haben; er dachte, wie alles fortschreitet, wie alles sich anpaßt, fortbildet, bereichert und an Macht wächst, die Industrie, die Sprachen, die Wissenschaft; so muß besonders die Musik, die freieste unter allen Künsten, dem allgemeinen Antrieb folgen, wenn sie nicht in eine todesähnliche Lethargie versinken will. Er wollte Erfinder sein und er war es.

Sollte man warten bis David berühmt, alt oder gestorben war, um dies auszusprechen? . . .

Ehe ich an die Studie über seine symphonische Ode gehe, muß ich noch vom Scherzo und einigen Gesangsstücken reden, die den ersten Teil des Konzertes bildeten.

Dies Scherzo ist wie die von Beethoven im kurzen Dreiviertel-

takt geschrieben. Es entwickelt sich langsam und geschickt, die Ideen sind frisch und vornehm, die Instrumentation zeichnet sich aus durch einen vorzüglichen Geschmack in der Wahl der Klänge und eine besonders geschickte Anwendung der Violinen. Die in der Klarinette liegende episodische Melodie ist außerordentlich graziös in ihrer Einfachheit. Vielleicht wäre es besser gewesen, sie nicht dreimal ganz zu wiederholen; wenn Beethoven das episodische Thema ein drittes Mal zurückführt, so tut er es fast immer, um eine Überraschung zu bringen, indem er die Phrase unterbricht und brüsk gerade in dem Moment endet, wo es dem Zuhörer in den Sinn kommt: „Das ist zu lang!“ Aber dieser Effekt ist Beethoven so ganz eigen, daß es unklug wäre, wollte ein origineller Komponist ein gleiches tun.

Der „Tanz der Gestirne“ ist ein frischer, fein abgetönter, mit Vokalisation untermischter Chor.

Von der »Barcarolle du Pêcheur« habe ich keine klare Erinnerung. Ich weiß nur, daß sie recht hübsch ist, ohne genau sagen zu können, worin das Verdienst dieses kleinen Stückes liegt.

In der Dichtung „Allerseelen“ von Lamartine ist der Stil hervorragend. Es herrscht hierin eine düstere, ernste Traurigkeit; der Rhythmus ist schwer und eintönig. Die scharfen Instrumente kommen fast garnicht darin vor, nicht einmal die Violinen; die Stimmen werden von einem Trio von tiefen Instrumenten begleitet, von Bratschen, Violoncelli und Kontrabässen. Die Absicht ist vorzüglich, und die Wirkung entspricht ganz dem Stoff.

Voll Originalität ist der Gesang des Chybouk. Die Melodie „Das Schwalbenlied“, welches Hermann Léon sehr gut vortrug, wurde da capo verlangt. Es ist einfach und ausdrucksvoll, von graziös naivem Charakter.

Die Endungen der ersten Strophen auf der Dominante geben der Melodie etwas Vages, was erst beim letzten Couplet verschwindet, wo der Gesang auf dem Grundton schließt.

„Das schlafende Paris“, ein großes Meisterstück mit Chor, Soli und Orchester, steht im Werte den beiden andern Tondichtungen nicht nach, weder in der Manier, wie die Stimmen und Instrumente angewandt sind, noch im harmonischen Stil, der stets groß

und originell ist, dabei frei von allem Gesuchten und sich aufs glücklichste mit dem rhythmischen, malerischen Kombinationen vermählt.

Aber so gehaltvoll diese Chöre und Lieder auch sein mögen, diese sanften Melodien, das große, herrliche Scherzo, so sehr ich ihren Wert voll anerkenne, so viel Anklang sie beim Publikum gefunden haben, sie würden doch nicht den Ton, den ich im Anfang angeschlagen habe, rechtfertigen. Es ist eine vorzügliche, reizende Musik, die schon allein genügen würde, ihren Schöpfer unter die guten Komponisten zu zählen. Aber andere haben in demselben Genre ebenso Interessantes geboten; diese Kompositionen brachten nichts Neues für die Kunst; dagegen hat niemand bisher, soviel ich weiß, eine symphonische Ode geschaffen, die dieser, die ich zu analysieren versuchen will, verglichen werden könnte.

Zu lange wollte man, und einige Leute wollen noch heute, die Symphonie in den engen Rahmen zwingen, welchen Haydn ihr gegeben hat. Mozart machte nicht den geringsten Versuch, darüber hinaus zu gehen. Es war für ihn wie für Haydn stets derselbe feststehende Plan, dieselbe Ideenordnung, dieselbe Folge von Eindrücken, auf ein Allegro folgte stets ein Andante, ein Menuett und ein äußerst lebhaftes Finale. Und in diesen vier Sätzen nie etwas anderes als eine mehr oder minder geschickte Verkettung hübscher Phrasen, kleiner melodischer Koketterien und pikanter, geistreicher Orchesterspielereien; der Zweck dieser Komponisten war lediglich, das Ohr zu zerstreuen und ich begreife vollkommen, daß der Fürst Esterhazy Gefallen daran fand, diese Symphonien zu hören, wenn er bei Tische saß. Niemals bemerkt man darin die geringste Tendenz zu der Gedankenrichtung, die man die poetische nennt; die Meister jener Zeit fanden, es läge Phantasie darin, in gewissen Akkorden F anstatt E und E anstatt F zu setzen, sowie auf gewisse Art zu modulieren, dort ein Horn einzuschieben, wo man eine Bratsche erwartete und einen Gesang hübsch mit Schnörkeln zu versehen; die Note war für sie der Zweck, aber nicht das Mittel. Die Empfindung für den Ausdruck schlummerte bei ihnen und schien sich erst zu beleben, wenn sie einen Text komponierten. Die Symphonien folgten einander und waren sich alle gleich. Daraus entstand eine Routine, eine Gewohnheitsmacherei, sodaß nicht nur der

Schnitt, der Charakter und die Zahl der Sätze in einer Symphonie im voraus festgesetzt waren, sondern daß sogar die Wahl der ausführenden Instrumente keine willkürliche sein durfte. Das Symphonie-Orchester bestand unwandelbar aus den Streichinstrumenten, aus den ersten und zweiten Violinen, den Bratschen, Violoncelli und Kontrabässen, aus ein oder zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten (selten), zwei Hörnern, zwei Fagotten, zwei Trompeten (sehr selten) und einem Beckenschläger. Niemals wäre es Haydn oder Mozart in den Sinn gekommen, oder einem der andern zahlreichen Komponisten, die nach Mozart Haydn imitiert haben, andere Instrumente den ebengenannten zuzugesellen, oder sie durch andere zu ersetzen, oder eine neue Kombination dafür zu finden. So daß es wirklich nicht übertrieben ist, wenn man sagt, daß die neunzig Symphonien, die Haydn und Mozart geschrieben haben, neunzig Variationen für dasselbe Instrument über dasselbe Thema sind.

Beethoven kam und ahmte in seiner ersten Symphonie die Imitationen von Mozart nach. Unter den unglaublichsten Sophismen, die man vor einigen Jahren in der musikalischen Polemik auftauchen sah, muß man besonders hervorheben, daß es den jungen Komponisten zum Verdienst angerechnet wurde, wenn sie ihre Vorgänger nachahmten, daß man ihnen erst viel später und allmählich gestattete, Neues zu schaffen, aber ein Verbrechen daraus machte, wenn ihr erstes Werk auch wirklich Neues bot. Hätte daher Beethoven mit seiner »Symphonie pastorale« begonnen oder mit der »Eroica« oder mit der Symphonie mit Chorbegleitung, so wären seine Meisterwerke verdammt worden, während seine kleine Symphonie in C-Dur, eine Imitation nach Mozart, der glücklichste Anfang war, den er wählen konnte. Darum spielt man sie auch wohl heute nicht mehr, und Beethoven hat stets bedauert, daß die Presse ihm die Möglichkeit genommen hatte, sie zu vernichten. Wenn ein unbekannter Komponist wie David mit einem selbst erfundenen Werk debütiert und der Zuchtrute der Magister aus dem Wege gehen will, so täte er gut, seine Partitur sorgfältig zu verstecken und erst mit einer Anzahl mehr oder minder blasser Imitationen herauszukommen; hinterher würde man ihm seine

eigene „Komposition“ verzeihen. Die Kellner in den großen Hotels in Deutschland stammen häufig aus guter Familie, sind gut erzogen und sprechen mehrere Sprachen. Aber die Sitte will es, daß sie während drei oder vier Jahren bei Tische servieren, Stiefel putzen und Diener sind, ehe sie selbst Herr und Herrscher eines Hotels werden. Es mag sein, daß dieser Brauch sein Gutes hat. Aber was die Verpflichtung anbetrifft, die von den Künstlern heischt, daß sie erst imitieren, bevor sie schaffen, so erinnern mich die, welche sie ihnen auferlegten, immer an die Fabel von dem Fuchs, dem man den Schwanz abgeschnitten hatte.

Ich sagte, daß Beethoven damit begonnen hatte, das Gebilde der Mozartschen Symphonien nachzuahmen; immerhin ersetzte er von Anfang an das Menuett durch das Scherzo, dies reizende Geplauder im Dreivierteltakt, dem er eine so reizvolle Physiognomie zu verleihen verstand. In seiner zweiten Symphonie (in D) erweitert sich der Stil, ohne daß die Form sich änderte; man sieht den ausdrucksvollen, leidenschaftlichen, reich ausgestatteten dramatischen Stil schon keimen. Darauf folgen die »Eroica« und die »Symphonie pastorale«, in welchen der Komponist seinem musikalischen Werk ein Sujet unterlegt hat und schließlich die große Symphonie mit Chor. Hier ist mit der alten Form ganz gebrochen, und die Symphonie, stolz auf die Unterstützung der Stimmen, erhebt sich frei und hoch und umfaßt gierig Zeit und Raum.

Die umfangreiche Kompositon von Félicien David gleicht der Beethovenschen Symphonie mit Chor in keiner Beziehung.

In den Chören, zu den Solo-Orchesterstücken, zu den von Instrumenten begleiteten Arien, gesellt der Komponist deklamierte Verse während einer Fermate des Orchesters, aber man wird sehen, daß diese Fermate gerechtfertigt ist.

Der Plan des Werkes ist folgender: Der erste Teil beginnt mit dem Eintritt in die Wüste. Die Saiteninstrumente stimmen leise einen gedämpften Ton an, der in seiner unendlichen Verlängerung und durch das Fehlen jeder Bewegung, aller Harmonien, aller Nuancen, sofort vor dem Geiste des Zuhörers das Bild der Wüste entfaltet. Auf dieser Fermate, die unbegrenzt wie der Horizont erscheint, rezitiert eine Stimme folgende Strophen:

Der Wüste Bild gibt von dem Ew'gen Kunde,
Der Geist entfesselt, läßt sich nimmer binden,
Bei solcher Größ' er strebt zum Licht und will
Die Tiefe des Unendlichen ergründen.

Nun spielt das Orchester einige vage Melodien und verfällt alsbald in seine frühere Unbeweglichkeit zurück, worauf die Stimme wieder einsetzt:

Die Wüste schweigt, und dennoch — o Geheimnis!
In dieser träumerischen Stille höre
Gedankenvoll ich in der tiefsten Seele
Ein lautes Echo, stimmenreiche Chöre:
Es sind des eignen Schweigens
Unausgesprochene Akkorde,
Ein jedes Sandatom hat Ton und Worte.
Im Äther wogen bunte Melodien
Ich fühle sie durch meine Seele ziehen.

Dann singt die Wüste dem Schöpfer der Welten ihre Hymne in einem großen Chor, benannt: „Die Verherrlichung Allahs". Hier wie in der ganzen übrigen Symphonie sind nur Männerstimmen angewandt. Dieser Chor ist erhaben und prachtvoll, die Stimmen sind auf eine Weise gruppiert, daß die Klangwirkung eine mächtige ist und daß die Harmonien die Lüfte mit gewaltigen Schwingungen erfüllen; der breite, großzügige Rhythmus, der sowohl für die Stimmen als für die Instrumente angewandt ist, verdoppelt die Kraft und die Pracht der Akkorde. Der Ruf: „Allah", den die Tenöre nach den ersten Entwickelungen der Baßstimmen hineinschleudern, bringt eine wunderbare Wirkung hervor.

Dann schweigt die Wüste.

Wieder die düstere, lang gehaltene, unbewegliche Fermate ... dann eine Stimme:

Was ist das für ein Punkt dort in der Ferne,
Der auftaucht bald und bald verschwindet?
Die Karawane zieht am Himmelssaume;
Wie eine Riesenschlange windet
Sie langsam her sich in dem öden Raume.

Allmählich belebt sich die Wüste, ein Marschrhythmus kündet das Nahen der Karawane. Man hört den Gesang der Kamelführer; zu ihnen gesellt sich der Troß der Kaufleute und Reisenden; freudige Ausrufe, ein rhythmischer Marsch, sie kommen näher, bald

ist das Ziel ihrer mühevollen Reise erreicht, nun sind sie da. Die Wüste verharrt nicht länger in ihrer Unbeweglichkeit; die Fermate wechselt, eine drohende Stimmung breitet sich über die weite Ebene aus.

Bleifarben wird die Luft und schwer; so blickt
Das Antlitz eines Menschen welcher stirbt.
Der Sturm bricht los, vom Feuer rot durchglüht,
Auf seinem Wege, was er trifft, verdirbt.

Im Orchster herrscht großer Tumult, die Stimmen rufen und antworten einander; habt Acht, ihr Kaufleute von Aleppo und Kairo, neigt eure Häupter zur Erde, denn es naht der Samum!

Dieser Chor:

Allah! Erbarmen unserer Not!
Allah! Des Todes Engel droht!
Himmel du schweigst, Hölle wird siegen.

ist erhaben, er ist ebenso schön wie der Sturm in der „Pastorale" von Beethoven. Der Komponist beweist, daß er das Orchester kennt und beherrscht. Es ist unmöglich, den Sturm der Instrumente besser einzudämmen, anwachsen und sich entfesseln zu lassen. Dies Ensemble wirkt niederschmetternd und bleibt dabei doch stets harmonisch; die tausend verschiedenen Töne drängen und verschmelzen sich zu einem einzigen gewaltigen Ton, wie der Samum die Körner der Wüste zu einer mächtigen brennenden Wolke vereint.

Der Sturm zieht vorüber. Menschen und Tiere erheben sich wieder. Die Karawane zieht weiter . . .

Zweiter Teil.

Die Wüste ist in ihre Ruhe, in ihre majestätische Unbeweglichkeit zurückgesunken. Wieder die Fermate — dann die Stimme:

Es sinkt die stille Nacht, ein Schleier
Hernieder auf der Wüste Angesicht,
Am Himmel glänzt zu süßer Liebesfeier
Der Abendstern und streut herab sein Licht.

Die „Hymne an die Nacht" — Sologesang des Tenors mit Begleitung des Orchesters. Die Karawane ruht. Ein junger Araber tritt aus seinem Zelt und singt beim Anblick des Sternenhimmels. Diese Stelle ist unbeschreiblich schön. Nur die Musik vermag zu

unserer Phantasie, zu unserm Herzen, unsern Sinnen, unsern Erinnerungen in solchen Worten zu reden. Diese liebliche Melodie ist unendlich wahr im Ausdruck, die sanften Wellenbewegungen im Orchester wirken wunderbar beruhigend und belebend — man ruht aus, man fühlt sich erquickt. O dies schöne, bewunderungswürdige Stück! ! !

Jetzt folgt ein reizender Kontrast: eine arabische Phantasie (eine syrische Weise) und der Tanz der Almeen (eine ägyptische Weise), nämlich Lieder, die David über einige Noten, welche er aus Ägypten und Syrien mitbrachte, geschrieben hat; Perlen aus dem Orient, die er uns auf die denkbar graziöseste und originellste Art in dem allerkostbarsten Orchesterschrein vorführt. Dieses Musikstück hat einen ungeheueren Beifallssturm entfesselt.

Genug des leichten Stils! ein kraftvoller, grandioser Chor setzt ein:

Wir wohnen in der Wüste Gauen,
Da sind wir stark und stolz und frei.

Und wieder erscheint der junge Araber; glücklich nach genossenen Liebesfreuden kehrt er einsam zurück und singt einen ägyptischen Liebesgesang mit Orchester- und Chorbegleitung.

Dieses Thema, voll schmachtender, leidenschaftlicher Sehnsucht setzt sich aus vier kleinen Phrasen mit weiblichen Endungen zusammen.

Nach dem Gesang des Arabers schweigt alles rings umher, die Wüste schläft.

Dritter Teil.

Der Sonnenaufgang.

Noch schläft die Wüste — die Fermate — die Stimme:

Es färbt mit purpurrotem Scheine
Der Himmel sich am Erdenraine,
Allmählich bricht
Des Tags Gestirn hervor wie eine Hymne
Und füllt die Wüste an mit Lieb und Licht.

Die Violinen führen ein kaum hörbares Tremolo aus — es wächst an — neue Violinen kommen hinzu; dann setzen die Blasinstrumente ein und das übrige Orchester; die Instrumente rauschen einen har-

monischen Wirbelwind; der Tag erwacht — ja der Tag erwacht! Und alle Zuhörer im Saale erhoben sich um den jungen Tag zu begrüßen, ohne an das systematische Anathema aller Gegner der malenden Harmonie zu denken. Ich gebe zu, daß Klangnachahmungen in der Musik töricht wirken, wo sie nicht am Platze und schlecht gemacht sind, oder dazu dienen, niedere, der Kunst unwürdige Gegenstände darzustellen. Es ist klar, wenn David bei der Schilderung der Wüste das Brüllen der Löwen und das Geheul der Schakale hätte nachahmen wollen, so würde er eine Dummheit begangen haben und er hätte sich lächerlich dadurch gemacht; auch steht es fest, daß Haydn ohnmächtig und nichtig war, als er versuchte, die Schöpfung des Lichtes zu schildern; aber das war nicht Schuld der Kunst; denn Beethovens „Sturm", Davids „Samum", seine „Morgenröte" und „aufgehende Sonne" gehören zu den reinsten, erhabensten Erzeugnissen in der musikalischen Kunst, die man trotz aller Theorien der Welt stets bewundern wird, weil sie ergreifen, weil sie schön sind und weil sie in getreuen, großen Zügen die phänomenalen Naturerscheinungen schildern, welche die Kunst fähig ist wiederzugeben.

Doch weiter, weiter.

In dieser frühen Stunde hören wir den Gesang des Muezzin. David ist hier nicht Imitator, sondern nur Arrangeur; er selbst tritt ganz zurück, um uns den bizarren Gesang des Muezzin in seiner seltsamen Nacktheit und sogar auf arabisch vorführen zu können:

El salem alek,
Aleikum el salam.
Allah hu akbar
Ja aless salah!
La Allah ill' Allah
U Mohamed rassul' Allah.
Allah hu Akbar
Ja aless salah.

Der letzte Vers dieser melodischen Klage endet mit einer aus Intervallen gebildeten Tonleiter, die kleiner sind als halbe Töne. M. Béford hat die Stelle vorzüglich gesungen, aber die Zuhörer waren davon sehr überrascht.

Nach dem Gebet des Muezzin setzt die Karawane ihre Reise fort, sie entfernt sich und verschwindet. Die Wüste liegt wieder einsam da. Die Fermate, die Stimme:

In fernen Lüften schwimmt das Bild der Stadt,
Verblaßt und schwindet langsam unsern Blicken
Wie Morgennebel vor dem Sonnenlicht.
Jetzt herrscht die Stille wieder ohne Schranken,
Sie, die die Seele hört, unsäglich
Dehnt auf dem Sande aus sich unbeweglich.

Darauf nimmt die Stimme der Wüste, welche durch den Chor dargestellt ist, die erste Hymne von der Verherrlichung Allahs wieder auf; und das Werk ist zu Ende!

Um eine solche Symphonie schaffen zu können, bedurfte es etwas mehr Phantasie, mehr Ruhe und Inspiration, mehr künstlerischen und musikalischen Genies, als dazu, tausendmal die kleine unbedeutende Symphonie von Haydn zu schreiben.

Es ist überflüssig hinzuzufügen, daß David als echter Meister schreibt, daß seine Stücke mit ebensoviel Geschmack wie Verständnis gezeichnet, entwickelt und moduliert sind, daß er ein großer Harmonist ist; daß seine Melodie stets vornehm ist und seine Instrumentierung ganz vortrefflich. Ich denke, dies alles versteht sich von selbst, nach dem, was ich bereits gesagt habe.

David hatte zu seiner Aufführung ein gutes Orchester unter der Leitung von Tilmant, einen Chor von fünfzig Männerstimmen, einen Tenor (Alexis Dupont) und einen Kontraalt, einen echt weiblichen Kontraalt (M. Béford, Vater von drei Kindern). Die nicht gesungenen Verse sprach M. Milon vom Odéontheater. Die Aufführung war vorzüglich, sogar tadellos. Dupont sang seine Hymne an die Nacht mit großer Empfindung; M. Bérords seltsame Stimme hat das Publikum ein wenig desorientiert oder eigentlich orientiert, da sie bei den Zuhörern Haremsideen erweckte. Besonderes Lob gebührt diesmal den Choristen. Was Tilman betrifft, so dirigierte er mit Sorgfalt und Intelligenz und mit dieser freudigen Verve, die er den großen musikalischen Werken entgegenzubringen pflegt, deren Zweck und Gestalt künstlerisch interessieren. Das Publikum war aufmerksam, intelligent, warm und begeistert.

Der Herzog von Montpensier, der ohne Zweifel geahnt hatte, daß es für ihn an diesem Tage im Konservatorium etwas Schönes zu hören und zu tun gab, hatte sich frühzeitig dorthin begeben; er schien ebenso ergriffen, ebenso entzückt wie alle.

Wir dürfen nicht zu erwähnen vergessen, daß die Verse, von denen ich einige der schönsten hier nicht zitieren konnte, von M. Auguste Colin herrühren.

Ambroiſe Thomas.

Der Kadi.

7. Januar 1849.

Es war ein guter Gedanke, den Ort der Handlung dieſer Oper in die afrikaniſche Hauptſtadt zu verlegen. Aus dieſem bizarren Gemiſch von Sitten und Koſtümen erwachſen in der Tat komiſche Kontraſte und Situationen, die geeignet ſind, in den muſikaliſchen Stil Überraſchungen und Variationen zu bringen. Aber ſo pikant dieſe Gegenſätze auch ſein mochten, ſo war es dennoch unerläßlich, daß der Verfaſſer des Libretto ſie an eine intereſſante Fabel knüpfte und einen pikanten und originellen Stoff fand. Unglücklicherweiſe ſcheint er ſich geſagt zu haben: „Hier iſt der Rahmen, der Muſiker kann das Bild dazu machen.“ Betrachten wir uns mal dieſen Rahmen in zwei Akten, der reich vergoldet und verziert iſt mit Perlen, bunten Geweben, ſchönen arabiſchen Geſichtern und franzöſiſchen Schnurrbärten, ohne die Negerköpfe zu rechnen, einen Eunuchen und einen Muezzin.

Ich fürchte, ich werde bei dieſer Analyſe mehr als einen Fehler begehen! Trotz der angeſtrengteſten Aufmerkſamkeit habe ich lange nicht begriffen, um was es ſich handelte; die Worte verſtand ich nur undeutlich oder gar nicht. Der, entgegen allem Brauch der Opéra Comique, in Verſen geſchriebene Dialog brachte mich vollends aus dem Konzept.

Augenſcheinlich ähnelt dieſe Oper ſowohl im Charakter wie im Genre dem Stil der beiden Werke, die M. Griſar einen Namen gemacht haben: »L'Eau merveilleuse« und »Gilles le Ravisseur«; nicht zu vergeſſen »Le Tableau parlant«, welches Grétry nicht ganz allein gemacht hat und deſſen Textbuch nicht nur den Rahmen bildet.

Folgendes glaube ich im „Kadi" verstanden zu haben:

Als der Vorhang aufgeht, befinden wir uns an einer Küste in Algier; es dunkelt noch, die Sonne ist noch nicht aufgegangen. Ein kleiner Trupp Araber läuft in abgezählten Schritten und singt nach altem Brauch: „Stille, verberget euch, rührt euch nicht, schweigt" (natürlich in Versen). Man sieht sie lauern auf jemand und sie wollen nicht bemerkt werden.

Sie entfernen sich lautlos in dem Schatten der Nacht. Aber eine andere Gruppe folgt ihnen. Der Kadi, ein dicker Kerl mit rundem Rücken, alles in allem wenig stolz auf seine Würde, fürchtet, während er seine Runde macht, daß ringsum das Verderben wacht, das manchen schon in finstrer Nacht um Gut und Leben hat gebracht.

Täusche ich mich nicht, so sind dies Verse, veritable Opéra Comique-Verse. Ich bitte den Leser um Verzeihung wegen meiner Zerstreutheit. Ich werde mich hüten, vom Wege der Prosa abzuweichen und bin überzeugt, daß man mir es Dank weiß, wenn ich schleunigst auf den alten Pfad zurückkehre. Also unser Buckliger gäbe viel darum, wenn sein früher Gang ohne Fährlichkeit ablaufen würde. Ohne Zweifel gibt es sehr gefährliche Feinde und man tut gut, auf seiner Hut zu sein. Nichts ist wahrer als das.

Nach kaum zwanzig Schritten wird er von heftigen Stockschlägen getroffen und fällt nieder; „Zu Hilfe, man erschlägt mich, man tötet mich." Ein Ehrenmann erscheint auf der Bildfläche, treibt die Mörder in die Flucht und ruft die Nachbarn heraus. Eine junge Nachbarin mit einer Verbrechermiene und kurzem Röckchen eilt herbei, während dessen erzählt der Geprügelte unter Seufzern, Klagen und Geschrei seinen Unfall: „Mir fehlt ein Zahn! Ich sterbe daran. Du elender Wicht! Zerhau'n das Gesicht! Zerschunden die Knochen, sie sind wie gebrochen! Er traf mich zu schwer, o Gott, welch Malheur!"

Ja, aber zum Kuckuck, das ist ein bischen stark, schon wieder mitten in der Poesie. Das müßte doch sonderbar zugehen, wenn ich nicht mehr in Prosa schreiben könnte. Das sind die Folgen solcher Neuerungen, oder vielmehr dieser Wiedererneuerungen (denn schon zu Ende des vorigen Jahrhunderts kam es häufig vor, daß Verse in der Opéra Comique auftauchten). Das Beispiel von

M. Sauvage hat mir diese Reime in die Finger diktiert. Ich will doch versuchen, ob ich nicht mehr „ungereimt" reden kann. Das junge Mädchen, welches auf das Geschrei des Kadi herbeiläuft, ist eine französische Modistin (mir scheint, darin liegt nun doch auch nicht ein Schatten von Poesie), die der Verteidiger des Geprügelten, ein Friseur aus der Gascogne, zärtlich liebt. Sie sind sogar verlobt, und wäre es nicht gar so spärlich um ihre Finanzen bestellt, so wären sie schon verheiratet und lebten unter einem Dach. Dem Gascogner kommt ein brillanter Einfall, ein Einfall, der ihm viel Geld einbringen muß.

Er hat sofort in dem von ihm Geretteten den Kadi erkannt, einen dieser einfältigen Tröpfe, die man mit Leichtigkeit davon überzeugen könnte, daß Abd-el-Kader Präsident der Republik oder gar Papst werden solle. Sein glorreicher Einfall besteht darin, dem guten Mann einzureden, daß er, der Gascogner, ein Mittel besitzt, welches den Kadi für immer gegen alle Schläge und nächtlichen Überfälle wappnet. „Hier ist weder Reim noch . . . ." (also so geht's, jetzt schreibe ich doch ungefähr wie alle Leute). Der naive Kadi sagt: „Ach!" und der andere erwidert darauf mit Aplomb: „Ihr dürft Euch darauf verlassen." „Tapfrer Franzose, verkaufe mir dein Geheimnis!" — „Ich fürchte, die Sache ist Euch zu teuer." — „Wieviel denn?" — „Tausend »boudjous«" oder »boudjoux«. Was weiß ich, wie man diese neufranzösischen Worte aus Afrika schreibt! Die Beduinen, unsere verehrten Landsleute sagen jetzt: »burnus« anstatt Mantel, »razzia« statt Plünderung, »cheik« statt Chef (dies Wort mag ja noch angehen, das, wie mir ein Philologe versichert hat, ein französisches Wort geblieben ist und nur durch die arabische Aussprache verändert klingt). Dann »silo« statt Scheune und »smala« statt . . . . ich weiß nicht mehr was und »boudjous« für eine Summe Geldes.

So sehen wir uns genötigt, unsere jungen Leute zur Vervollkommnung ihrer Universitätsstudien nach Algier, Konstantinopel, Oran und Blidah zu schicken, damit sie sich im längeren Verkehr in der guten Gesellschaft der Wüste in der Sprache bilden. Aber um wieder auf meinen Gascogner zurückzukommen: Der gute Junge sagt: „Tausend »boudjous«, ohne zu handeln." Der Kadi findet

diese Summe ungeheuerlich. Darüber kann ich mir nun keine Meinung erlauben, denn der Prophet mag mich auf dem Rücken seiner Stute Borack davontragen, wenn ich weiß, wieviel ein »boudjou« ist. Aber der Kadi besinnt sich eines Besseren: „Wohlan, sagt er, ich kaufe Dir dein Geheimnis ab um den Preis eines Schatzes, der viel mehr wert ist, als die Summe, die Du verlangst. Besteige meinen Palankin, meine Sklaven sollen Dich in mein Haus tragen, wohin ich Dir folge, um unsern Handel abzuschließen.“ Man hüllt den Friseur in einen kostbaren Mantel, was sage ich? — in einen burnus, und der ehrenhafte Gascogner läßt sich forttragen. In ihm steckt ein echter Gascogner — nein zwei. Der dicke Schlaukopf von Kadi ist wohl dumm genug, an den Talisman zu glauben, der ihn gegen die Bastonnade schützen kann, aber nicht so dumm, daß er nicht ein Mittel gefunden hätte, ihn zu besitzen, ohne seinen Beutel aufschnüren zu müssen. Der brave Mann hat eine Tochter, die wird er dem Friseur geben, ohne Mitgift natürlich, denn nach seiner Meinung haben die schönen Augen Zaïdens (sie heißt Zaïde) viel mehr Wert für einen Franzosen aus Frankreich, als die blanken Taler seiner Kassette. Er tut wohl daran, zu spezifizieren, denn die jenseits des Meeres geborenen Franzosen sind sehr erpicht auf Gewinn, hart wie Eichenholz, und jedermann weiß, daß sie nicht mit sich spaßen lassen.

Unglücklicherweise hat die schöne Zaïde unter ihrem Balkon einen Tambour-Major erblickt, einen bildhübschen brünetten Franzosen, den sie für einen General hält und dem sie ihr Herzchen aus dem Fenster zugeworfen hat (denn auch in Algier hat man jetzt richtige Fenster). Der vermeintliche General kennt sich kaum noch vor Freude, daß ein so schönes Mädchen wie Zaïde in ihn verliebt ist; er packt die Sache wie ein echter Tambour-Major an; er will Zaïde entführen, und sollte die Regierung ihm Schwierigkeiten in den Weg legen, so ist er entschlossen, dem Ministerium seinen Tambourstab vor die Füße zu werfen, dann kann Frankreich zusehen, wie es ohne ihn fertig wird. Und nun betritt unser Held den Harem des Kadi, als ging es in die Kaserne; er wiegt sich auf den Hüften, schüttelt energisch den Kopf, daß der Helmbüschel flattert und singt sein »ra ta plan«, daß die Liebhaber für dieses Genre außer sich

vor Entzücken geraten. Zaïde gehört in diese Kategorie, denn sie bezeigt dem langen Burschen ein ausgezeichnetes Wohlwollen; sie bietet ihm zu rauchen und zu trinken an, setzt ihm Konfitüren vor ꝛc. Aber unglücklicherweise langt unser Friseur in seinem Palankin an und unterbricht das süße tête-à-tête. Man führt ihn in Zaïdens Gemach, das für jeden Ankömmling geöffnet scheint. Er will wissen, warum der Kadi ihn hierher führen ließ, auch Zaïde ist begierig, zu erfahren, was sie mit diesem in einen burnus gehüllten Friseur, den ihr Vater ihr schickt, anfangen soll; was den Tambour-Major betrifft, so hat er bereits die Hand am Säbel, um von dem Gascogner eine Aufklärung zu verlangen. Merkwürdige Leute! Aber nun taucht noch eine vierte Merkwürdigkeit auf, in Gestalt eines wirklichen, eifersüchtigen Wesens. Unsere kleine französische Modistin ist gekommen, um Zaïde ein neues Hütchen aufzuprobieren; als sie den Friseur erblickt, entfällt die Kopfbedeckung ihren Händen: „Was sucht er hier?“ — „Ich weiß es nicht.“ — Aber warten Sie, nun kommt der gute Kadi und alles wird sich aufklären.

„Meine Tochter, ich habe einen Gatten für dich erwählt.“

Er ist noch nicht zu Ende, als der Tambour-Major, dem es nicht in den Sinn kommt, daß von einem andern, als von ihm die Rede sein kann, vortritt; er zwirbelt wohlgefällig an seinem Schnurrbart und sagt mit zufriedener Miene: „Gegenwärtig“! „Was? gegenwärtig, was soll das heißen? wer ist dieser sonderbare Mensch? Hier, mein liebes Kind, ist der, den meine zärtliche Fürsorge Dir bestimmte.“ — „Was, ich?“ — ruft der verblüffte Gascogner und weiß nicht, was er davon halten soll. — „Ja, Du! sobald ich Dein Geheimnis habe, erhältst Du meine Tochter; sie ist jung und hübsch, wie Du siehst; Du wirst bei mir wohnen und hast Dich nur noch um Dein und ihr Glück zu sorgen.“

„Wenn Du „ja“ sagst, so kratze ich Dir die Augen aus“, verspricht die Modistin ihrem Geliebten, der nicht weiß, was er tun soll. — „Wenn Du einwilligst“ droht der Tambour-Major, „so jage ich Dir meinen Degen in den Leib.“ Aber der Gascogner kommt zu einem Entschluß und ruft: „Ich bin verlobt, hier steht die, der mein Herz gehört. Ohne ihre Tochter beleidigen zu wollen, schauen

Sie sich diese strahlenden Augen, diese zierliche Taille an; ich weiß wohl, darum gebt ihr Muselmänner nicht viel, aber wir Franzosen wissen das zu schätzen, und ich bleibe bei meinem ersten Vorschlag: tausend boudjous." Der Kadi windet sich, schreit Zeter und Mordio, aber die Angst vor Prügeln siegt schließlich doch, und auf ein Zeichen bringt einer seiner Sklaven eine offene kleine Kassette, in der ungefähr ein Dutzend Münzen glänzen, welche die ganze Summe ausmachen, woraus ich schließe, daß dieser Handel nicht die Welt gekostet hat und tausend boudjous am Ende nicht gar so viel ist. Der Friseur bemächtigt sich der Kassette und gibt dem Kadi dafür ein Töpfchen mit „Löwenpomade", die er ihm als ein unfehlbares Mittel gegen Stockschläge empfiehlt. Der gerührte Kadi bewilligt dem Tambour-Major die Hand seiner Tochter, denn irgend jemand muß sie doch heiraten, der Gascogner umarmt seine Modistin; alles endet in Wohlgefallen, die Paare eilen zum Altar und ihr Leben ist fürderhin nur noch eitel Sonnenschein.

Ich gebe mein Wort, das ist alles, was ich aus dem Libretto vom Kadi zu verstehen glaubte. Und ich habe mit beiden Ohren zugehört, mit beiden Augen zugeschaut, ich habe sogar meine Logennachbarn, die sehr viel Schlechtes über die Administration der Oper sagten, in sehr wenig höflicher Weise zur Ruhe verwiesen. Man mag mich daher schimpfen wie man will, es ist nicht meine Schuld, wenn ich nichts Besseres weiß. Aber Pardon! eben fällt es mir ein: in dem Stück kommt noch ein sehr komischer Eunuch vor, der genau so singt, wie M. Béford in der symphonischen Ode von Félicien David sang, und der sich mit einem Liebestrank berauscht.

Nun, M. Ambroise Thomas hat es fertig gebracht, zu diesem „Gedicht in Versen" eine reizende, lebendige Partitur zu schreiben, die voll frischer Verve ist und sich vorzüglich der Stimme jedes der Sänger anpaßte. Die Introduktion zur Ouvertüre ist auf eine ganz neue und pikante Art instrumentiert und zu hübsch, um nur so kurz zu sein; man bedauert, daß der Komponist sie nicht weiter entwickelt hat. Das darauffolgende Allegro ist voll Feuer und sehr geschickt behandelt. Die syllabischen Chöre, mit welchen die Oper beginnt, haben Farbe und einen vorzüglichen dramatischen Charakter; aber sie erscheinen etwas schwierig für Choristen, die

mit diesem syllabischen, schnellen Genre nicht recht vertraut sind; die Aufführung ließ denn auch an Richtigkeit und Genauigkeit zu wünschen übrig. Das Duett zwischen der Modistin und dem Friseur ist in den hauptsächlichsten Passagen äußerst vornehm im Stil. Die Couplets des Tambour-Major gefallen durch ihren flotten soldatischen Anstrich. Die Arie, die er später singt, ist gut gemacht und gibt Hermann Léon Gelegenheit, seine unbestreitbar schönen Stimmmittel glänzend zu entfalten; aber die Arie scheint zu sehr angefügt zu sein, als schon alles fertig war und gibt der Rolle des Sängers keine größere Bedeutung; sie gehört nicht zum Stück.

Der Eunuche, der seinen Liebestrank auslutscht, ist wirklich eine komische Figur. Der Gedanke, ihn zum Schluß einer Kadenz, die entschieden zum tiefen a strebt, das schrille as singen zu lassen, ist großartig: das ganze Theater brach in schallendes Gelächter aus und Sainte-Foix hat das Stück wiederholen müssen.

Er hat übrigens seine sonderbare Rolle mit so viel Intelligenz und Bescheidenheit gespielt, daß wir sehen, wie er aus seiner Stimme auch negative Qualitäten zu ziehen versteht und daß er wohl zu schätzen weiß, was ihm fehlt. Sehr großen Beifall erregten auch mehrere Passagen in der Rolle der Modistin, die in ihrem Feuer und ihrer Kühnheit nur von der Sängerin Madame Ugalde-Baucé noch übertroffen wurde; ferner ist da ein Ensemblesatz, der von Meisterhand modelliert und ein Finale, das nach dem System der italienischen Balletts inszeniert ist: Sänger und Statisten machen alle zu gleicher Zeit dieselbe Bewegung, sie heben oder senken die Arme, neigen den Kopf, rollen mit den Augen, lachen und weinen wie ein einziger Harlekin.

Gounod.

Sappho.

22. April 1851.

Die Inszenierung dieser Oper und die Prüfung, welcher ich meine Eindrücke beim aufmerksamen Zuhören unterzog, zuerst bei der Generalprobe, dann bei der Aufführung, haben mir wenigstens zum zwanzigsten Male die Notwendigkeit einer Vorschrift gezeigt, welche die Direktoren nie vergessen sollten: „Laßt niemand bei den Proben zu." Besonders nicht in der Opéra. Kein noch so prächtiges Werk könnte diese Probe bestehen. Inmitten der halben Unordnung, vor den leeren Logen und Bänken, mit den Sängern, die nur mit halber Stimme singen, vor den schlecht eingefügten Kulissen, vor den Alltagskleidern, den ermüdeten Choristen, dem gelangweilten Orchester, kommt nichts recht heraus, ausgenommen die Fehler der Komposition; alles daran erscheint kalt, falsch, platt und nichtssagend. Die Instrumente haben keinen Klang und bringen nur einen konfusen Lärm hervor; selbst der wohlwollendste Zuhörer nimmt von hier eine für das neue Werk sehr ungünstige Meinung mit sich fort, gegen die selbst die gerechtesten Einwände machtlos sind. Er ist gereizt, verletzt und enttäuscht, und trotz des Interesses, welches ihm der Komponist und die Darsteller einflößen, kann er nicht umhin, bei den Leuten, die ihn befragen, den fatalen Eindruck durchblicken zu lassen, welchen er empfing. Verleumdungen im besten Fall, stets aber Lästerungen, das ist alles, was man dabei erreicht, wenn man ein unberufenes Publikum bei den Proben in der Opéra zuläßt. Die Erfahrung hat mich gelehrt, daß unter zwanzig schönen Ideen, welche ein Komponist geschrieben hat und die Orchester und Sänger vollendet wiedergeben, höchstens zehn von dem Publikum

bei der Vorstellung bemerkt werden, während sich in den Proben kaum fünf halbertrunkene aus diesem Schlund retten. Wie klar die Zeichnung einer Partitur und das Relief der darin enthaltenen Gedanken auch immer sein mag, an solchen Tagen gleicht sie doch mehr oder minder einem Pastellbild, das man acht Tage im Regen stehen ließ. Mit Mühe und Not erkennt der Komponist sein eigenes Werk wieder, und das ist wahrlich die geringste seiner Sorgen.

Die Fehler, welche mich bei der Generalprobe von „Sappho" unangenehm berührten, erschienen mir allerdings bei der Vorstellung in gleichem Licht. Aber die Schönheiten, welche mir zuerst entgangen waren, enthüllten sich mir nun klar und ohne Anstrengung, nicht weil ich sie zum zweiten Mal hörte, sondern weil ich überhaupt besser hörte. Sie haben mich wiederum in der Meinung bestärkt, daß M. Gounod ein hochbegabter Musiker ist, dessen Tendenzen edel und vornehm sind. Man sollte ihn in seinen Bestrebungen umsomehr ehren und ermutigen, als unsere musikalische Epoche aufs platteste korrumpiert ist und korrumpierend wirkt. In seiner ersten Oper sind die schönen Seiten so zahlreich und bedeutend, daß es Pflicht der Kritik ist, sie als Manifestationen wahrer Kunst zu begrüßen, andererseits aber muß die Kritik ohne Schonung auf die Irrtümer hinweisen, welche ein so großes, von hoher Auffassung zeugendes Werk verunzieren. Das wollen wir jetzt tun.

Der Stoff von „Sappho" teilt mit einigen andern Opern das Privilegium als besonders musikalisch zu gelten. Er ist es in der Tat. Aber viele Leute, und besonders die Dichter, sind geneigt, alle Stoffe mit musikalisch zu bezeichnen, in denen die Musik verherrlicht wird, eine Rolle spielt und wunderbare Wirkungen hervorbringt. Nach meiner Meinung sind es aber gerade diese Sujets, welche dem Komponisten am gefährlichsten werden können. Es ist unmöglich, das je wiederzugeben, was sich die Phantasie des Zuhörers im voraus ausgemalt hat von einem Lied des Apoll, einem Chor der Musen, einer Hymne des Orpheus, einer Improvisation von Timotheus oder von einer Ode der Sappho. Wenn Gluck aus dem singenden Orpheus ein Meisterwerk zu schaffen vermochte, so lag es nicht an den angeblichen Vorzügen des Stoffes, sondern vielmehr daran, daß er vermittels einer wirklichen Inspiration die

nicht minder wirklichen Hindernisse, welche der Stoff bot, zu überwinden wußte. Was man auch sagen mag, sein Orpheus singt nicht, wie wir uns den Gesang dieses Halbgottes der Musik und Poesie vorgestellt haben, er singt nicht anders wie ein junger Mensch, der liebt und leidet, der bald überwältigt ist von Schmerz, bald trunken vor Freude. Er bewegt uns, weil er selbst bewegt ist, er entlockt uns Tränen, weil er selbst weint, seine Stimme erschüttert unser Herz, weil er die Stimme eines Menschen und nicht die Stimme eines Gottes ist, die Stimme eines verzweifelten Liebhabers und nicht die eines Professors, dessen Gesang patentiert und als göttlich anerkannt wurde. Der Orpheus in der alten Fabel ist das Ideal an Poesie, Melodie, Gesangskunst und stimmlichem Wohlklang. Der Orpheus von Gluck ist ganz einfach das Ideal poetischer Liebe, die musikalisch ausgedrückt ist, aber in so vollendeter Weise, daß man die halbmythologischen Traditionen, die dem Zuhörer stets vorschweben, den Sänger von Thrazien über den Geliebten der Eurydike vergißt, man fühlt sich von seinem Gesange fortgerissen, nicht weil er überirdisch, sondern gerade weil er irdisch ist. Dieses Drama ist einzig durch seine glücklichen Gegensätze und durch den leidenschaftlichen Zug, der hindurchweht, der musikalischen Kunst zugänglich geworden.

Trotz mehrerer mißglückter Versuche, die an Sappho gemacht wurden, glaube ich, daß der historische Stoff von Sapphos Liebe und Tod einen guten Vorwurf bot. Übrigens hat M. Emile Augier meiner Meinung nach die verschiedenen Perspektiven sehr glücklich zu gestalten verstanden. Aber obwohl in der allgemeinen Anschauung gewisse Szenen für sehr musikalisch gelten, in denen die Macht der Musik dargestellt wird und sie als Herrscherin den Sieg erringt, hätte er meiner Meinung nach im Interesse des Komponisten gerade diese Szenen vermeiden sollen.

Zu Beginn der Handlung fühlt Glyceras Geliebter für Sappho eine Bewunderung, die der Liebe gleicht, worüber Glycera bekümmert ist. Pytheas, ein grober Lüstling, der den Narren spielt, hat Absichten auf Glycera und nimmt sich vor, ihre eifersüchtigen Regungen geschickt auszubeuten. Wir stehen am Vorabend der Eröffnung der Olympischen Spiele. Alceus und Sappho sollen sich im Wett-

kampf um den Preis für Gesang oder Poesie bewerben. Denn bis heute haben wir Modernen nicht erfahren können, was die alten Griechen unter „Gesang" verstanden, noch ob sie eine Kunst, benannt „Musik", besaßen, die unabhängig von dem rhythmischen Wort ist, und ob ihre Musik, die sich der Poesie gesellte, nicht vielleicht etwas sehr wenig Musikalisches war. Jedenfalls war unter der Art von Instrumentalmusik, die sie zur Begleitung der Verse anwandten, die Beschaffenheit der Lyra nicht derart, daß sie die Stimme genieren oder gar decken mußte. Ich wollte, man versuchte heute, eins oder mehrere dieser Instrumente hören zu lassen, von denen die Bildhauer uns Modelle überliefert haben, und die man Lyra oder Testudo nannte. Dagegen erscheinen unsere Gitarren als wahre Donnerschläge von Harmonie. Aber ich habe die Bildhauer stark im Verdacht, daß sie uns getäuscht haben, namentlich seit ich im Museum von Pompeji ein antikes Bild gesehen habe, welches die Erziehung des Achill durch den Zentauren Chiron darstellt. Auf diesem Bild nimmt der Sohn des Peleus seine Musikstunde und spielt mit beiden Händen auf einer Lyra mit „elf Saiten", die mit einer Schnur um seine Brust befestigt ist. Seine linke Hand greift in die Saiten mit einem kleinen kupfernen Haken (plectrum), während die andere Hand dieselben Saiten leise zu berühren scheint, wie die Harfenisten es tun, um harmonische Töne zu erzielen. Das lasse ich gelten! Darin liegt wenigstens die Möglichkeit einer Musik; aber was kann man auf unserm kleinen Tetrachord spielen, das kaum zwanzig Centimeter hoch ist: nichts als vier mehr oder minder trockene Noten von lächerlicher Ohnmacht.

. . . . . .

Der Wettbewerb um den Gesang ist eröffnet; Jupiter wird angerufen und ein Herold zu Füßen des Apollo, der umringt ist von der lauschenden Menge, ruft dreimal gegen verschiedene Himmelsrichtungen gewendet: „Alceus! Alceus! Alceus!" Alceus schreitet heran, sein Auge schleudert Blitze; für ihn handelt es sich nicht darum, den eitlen Lorbeer des Dichters zu erringen, er trachtet nach dem Ruhm des Befreiers. Pittacus tyrannisiert in diesem Augenblick Lesbos; der Tyrann muß fallen und Alceus' Wettbewerb hat keinen andern Zweck als die Gefühle des Volkes auf die Probe

zu stellen. Wenn die Zuhörer bei seinen Akzenten zittern und sich empören werden, so weiß er, was ihm zu tun übrig bleibt; wenn nicht, so wird er als nutzloser Dichter über seine Machtlosigkeit und das geknechtete Vaterland weinen. Aber das Volk bleibt nicht kalt bei Alceus' Worten und ruft:

Schmachvolle Tyrannei!
Unheil dem, der erträgt
Das Joch der Sklaverei!
Lieber den Tod!

Pittacus soll fallen. Phaon gehört zu der Verschwörung, selbst Pytheas hat sich hineinreißen lassen.

Jetzt ruft der Herold dreimal: „Sappho!" Sie besteigt den Altar und besingt die Liebe von Hero und Leander. Diesmal gibt sich die Bewegung des Volkes in begeisterten Zurufen kund, die öffentliche Stimme erteilt Sappho den Preis des Gesanges. Großmütig verkündet Alceus als Erster den Sieg seiner Rivalin. Phaon, dessen unentschlossenes Herz noch zwischen Glycera und Sappho schwankt, wirft sich der Dichterin zu Füßen und ruft:

„Alle bewundern Dich und ich liebe Dich!"

Im zweiten Akt befinden wir uns im Hause des Phaon. Er ist Sapphos Geliebter und das Haupt der Verschwörung. Ein Fest gibt ihm den Vorwand, alle Verschworenen in seinem Hause zu vereinen. Sie trinken und singen zum Lobe des Bacchus eine Hymne, dann wird durch das Los bestimmt, wem die Ehre zufällt, den Tyrannen zu vernichten. Das Los ist Phaon günstig; er wird Pittacus töten. Die Verschworenen geloben feierlich, Phaon in seinem kühnen Vorhaben zu unterstützen und unterzeichnen ihren Schwur. Pytheas als reicher Mann wird von sicheren Sklaven das Schriftstück abschreiben lassen.

„Daß morgen es an allen Säulen prange,
An allen Mauern und an allen Ecken!"

Darauf zerstreuen sich die Verschworenen. Glycera erscheint; sie ist empört, daß Phaon sie verlassen hat, was es auch kosten möge, sie wird sich rächen. Pytheas, der allein in halbtrunkenem Zustande zurückgeblieben ist, benutzt die Gelegenheit, um die schöne Beleidigte für sich zu gewinnen. Im Liebesrausch entschlüpft ihm das Ge-

heimnis des Komplotts, und er vergißt sich soweit, daß er Glycera die Liste der Verschworenen zeigt.

„Gebt sie mir!"

„Ich verkaufe sie Dir."

„Wohlan, ich kaufe sie."

„So sprich, um welchen Preis."

Glycera.

Erwarte mich, mein Herr und Held,
Ich tue wie es Dir gefällt,
Geh, harre mein.
Will mich mit Rosen schmücken,
Dich nächtlich zu beglücken
Schleich ich herein.

Glycera erhält die Liste der Verschworenen, die sie einem ihrer Sklaven mit dem Befehl übergibt, sie in ihrem Hause an einem geheimen Ort zu verbergen; wenn sie in einigen Stunden nicht zurückkehre, so sei sie nicht mehr am Leben, dann solle er das Schriftstück dem Pittacus überbringen. Die Schlinge ist gelegt, und die unglückliche Sappho verfängt sich als Erste darin. Denn als Glycera sie bei Phaon eintreten sieht, versäumt sie nicht, ihr zu sagen, welch schreckliches Geheimnis sie in Händen hält und daß sie Phaon verderben will.

„Was forderst Du?" ruft Sappho angstgefoltert.

„Daß Phaon diese Stadt verläßt."

„Er wird es tun, beim Styx gelob ich es!"

„Nicht genug, schwöre auch, daß Du ihm nicht folgen wirst."

„Niemals!"

„So willst Du, daß ich ihn ausliefere?"

„Zuviel! Hinweg, Elende, fort von hier!
Du zeigst Dich als ein Weib, das unerbittlich
Sich ganz der Nemesis ergab,
Und ohne Scheu den Mann ihr opfert,
Den selbst mit heißer Glut
Geliebt zu haben sie sich rühmt."

Glycera.

Fahr wohl, ich geh zum Pittacus.

Sappho.

So bleib doch, ich verspreche . . .

Phaon kommt hinzu, und dadurch gestaltet sich die Szene noch erregter. Glycera genügt das Opfer, welches sie von Sappho heischt, noch nicht; sie verlangt von ihr, daß sie vorgibt, Phaon nicht mehr zu lieben und sich weigert, ihm zu folgen, nachdem sie ihn davon überzeugt hat, daß die Verschwörung entdeckt ist, und er sich bereit erklärt hat zu fliehen. Noch mehr, Glycera erbietet sich, den Flüchtling zu begleiten. Entrüstet über Sapphos anscheinende Unbeständigkeit nimmt Phaon Glyceras Begleitung an und eilt mit ihr davon.

Im folgenden Akte finden wir ihn allein am Meeresufer, wo er der Verschworenen harrt, die mit ihm die hellenischen Gestade verlassen wollen.

Seine Seele ist erschüttert, weil Sappho ihn verlassen hat.

Trag mich hinweg auf Deinen Fluten, Meer!
Denn ohne Reue läßt mich Sappho ziehen.
Trag mich, wohin Du willst in Deinem Lauf,
Ich hoffe nichts mehr von den Menschen noch von Göttern!

Glycera und die Verschworenen eilen herbei. Sappho erscheint hinter einem Felsen, um Zeuge ihrer eigenen Seelenpein zu sein. Sie hört, wie Phaon sie zum letzten Mal verwünscht und bricht ohnmächtig zusammen, als sie ihn scheiden sieht.

Der Verfasser hat den glücklichen Gedanken gehabt, die Tragik dieser packenden Szene noch gewaltiger zu gestalten, dadurch daß er eine Episode aus dem Theokrit hinein verwebte, ein ruhiges, heiteres Pastorale, das mit dem ihm eigenen Zauber berückend wirkt. Ein junger Hirte steigt an der Felswand hernieder, seine schlanke Gestalt hebt sich von dem Blau des Himmels und des Meeres ab; er träumt vor sich hin, seine Schalmei in der Hand, und singt frohen Mutes:

Erlabt Euch an den süßen Kräutern, Zicklein,
An Thymianblüten, zartem Quendel.
Die blonde Aglae hat in der Frühe
Das feine Mündchen mir zum Kuß geboten.
Nun seh ich Venus aus dem Meere steigen,
Sie schwesterlich am Strande zu begrüßen.
Der Stern der Liebe strahlt im hellsten Glanze,
Verdunkelt weicht vor ihm das Tageslicht!"

Sappho kehrt zum Bewußtsein zurück und richtet ihr letztes Lebe-

wohl an Phaon und an das Leben. Dann erklimmt sie den Felsen und stürzt sich ins Meer.

Abgesehen von der Bemerkung, die ich zu Anfang betreffs der Szenen gemacht habe, in denen die Musik sich selbst besingt, und von der Anordnung mehrerer wichtiger Partien dieses Stückes, welches offenbar ein Dichter schrieb, der aber den musikalischen Anforderungen nicht Rechnung trug, gestehe ich, daß ich die allgemeine Anschauung der Leute nicht teile, die finden, daß der Stoff des dramatischen Interesses entbehre. Ich muß wohl glauben, daß ich unglücklicherweise nicht aus dieser Zeit noch aus diesem Lande bin, denn Sapphos schmerzensreiche Liebe, die unerbittliche Liebe der Glycera, Phaons Irrtum und Verzweiflung, Alceus' Träume von Freiheit, die mit Verbannung enden, die Olympischen Spiele, die Verherrlichung der Kunst durch ein ganzes Volk, die wundervolle Schlußszene, wo die sterbende Sappho einen Augenblick ins Leben zurückkehrt, um den fernen Abschiedsgesang des trauernden Phaon und das frohe Lied des Hirten zu hören, die bedrückende Einsamkeit, ringsumher das tiefe Meer, das würdigste Grab dieser unermeßlichen Liebe, welches dumpf grollt, ehe es die Beute aufnimmt, Griechenlands liebliche Gefilde, die herrlichen Bauten, die wunderbaren Gewänder, die edlen Zeremonien, die noch in ihrem Ernst graziös wirken, das alles entzückt und berauscht mich, meine Gedanken schwingen sich auf, die Seele erzittert in wonnigster Erregung. Andere Opern hingegen, die für hochdramatisch gelten, langweilen mich durch ihre tausend Einzelheiten, verletzen mich sogar durch ihre Absicht, immer interessieren zu wollen und sind mir wegen ihrer kriechenden, prosaischen Mache zuwider.

Trotzdem sind es gerade diese Opern, die das Publikum will. Die ungeheure Majorität der Stammgäste der Opéra geht nicht der Stücke oder der Musik zuliebe ins Theater, sondern lediglich der Requisiten halber, und was die übrigen anbelangt, die da glauben, daß sie die Oper um der Oper willen lieben, so ist es nicht das Schöne und auch nicht das Schlechte, was sie brauchen, sondern das Mittelmäßige, weil ihnen das am meisten gleicht.

In jener Zeit, als ich noch darauf versessen war, in meinen Konzerten Fragmente aus den erhabenen Dichtungen von Gluck auf-

zuführen, wie oft habe ich mir da nicht gesagt, wenn alle meine Pulse schlugen, mein Kopf im Fieber brannte und mein Auge sich mit Tränen füllte: „Jetzt in diesem Augenblick kämpft das Publikum gegen eine tötliche Langeweile an!“ Und wenn ich vor tiefer Erregung erzitterte, wenn ich an mich halten mußte, um den Schmerzensschrei der Bewunderung nicht auszustoßen, wie oft habe ich mir in trauriger Gewißheit die Wahrheit wiederholt: „Wenn das Publikum es wagte, so würde es in diesem Augenblick Orchester und Sänger mit Pfeifen und Zischen übertönen, denn wir legen ihm wahre Qualen auf, wir ermüden, wir vergewaltigen es.“ O profaner Pöbel! Ihr Stumpfsinnigen, die ihr nichts fühlt! Vor Euch soll man niederknien in unsern Theatern!

Ja, ich bekenne es frei, Sappho rührt und bewegt mich aufs tiefste, ich finde diesen Text von Augier wunderbar geeignet für die Musik und füge hinzu, daß Gounod ihn in manchen Teilen sehr gut behandelt hat. Darum hat es mich betrübt und irritiert, daß der Musiker seine Komposition in andern nicht minder wichtigen Teilen des Werkes verfehlt hat. Die meisten seiner Chöre fand ich einfach und wirklich groß im Ausdruck; der ganze dritte Akt erscheint mir sehr schön, außerordentlich schön, ganz auf der poetischen Höhe des Dramas, aber das Quartett im ersten Akt, das Duett und das Terzett im zweiten Akt, in welchem die Leidenschaft der Hauptpersonen mit solcher Macht hervordrängt, haben mich wirklich empört; ich finde das häßlich, unerträglich, abscheulich! Ich hoffe, der Autor wird darum keinen Haß auf mich werfen, weil ich meine Meinung so brutal ausgesprochen habe. Wenn sein Werk nicht seine hohen Tendenzen zeigte, wenn es nicht vollkommen schöne Stellen enthielte, sondern im Gegenteil zu der Familie dieser blassen Erzeugnisse zählte, aus denen man nichts als das überflüssige Echo tausend anderer mehr oder minder beredter Stimmen heraushört, wenn es eines jener Produkte der törichten musikalischen Industrie wäre, so hätte ich meine Kaltblütigkeit nicht verloren. Nein, mein lieber Gounod, der getreue Ausdruck der Gefühle und Leidenschaften ist von der musikalischen Form nicht ausgeschlossen. Die Einteilung der Worte in dem Dialog Ihrer Personen ist entschieden für die Entwicklung des Gesanges nicht günstig, die Melodie findet keinen

Raſtpunkt, die Phraſe wird jeden Augenblick unterbrochen; aber Ihr Dichter hätte ſich ſicher nicht geweigert, ſeine Gedanken in eine andere Form zu kleiden, die Sie ihm ſelbſt hätten bezeichnen müſſen. Vor allen Dingen iſt es nötig, daß ein Muſiker auch Muſik ſchreibt. Und dieſe fortwährenden Interjektionen im Orcheſter, dieſes Schreien der Frauen auf den höchſten Tönen, die einem wie Meſſerſtiche in die Seele dringen, dieſe peinlich wirkende Unordnung, dieſes Gemiſch von Modulationen und Akkorden ſind weder Geſang noch Rezitativ, weder rhythmiſche Harmonie noch Inſtrumentation, oder auch nur ausdrucksvoll. Es kommt in gewiſſen Fällen vor, daß der Komponiſt durch ſeinen Stoff zu einer Art von Präludium gezwungen wird, in welcher zur Hälfte die Ideen vorkommen, welche er ſogleich entwickeln wird. Aber das bedingt ſchließlich, daß er dieſe Ideen auch wirklich entwickelt, es iſt nötig, daß die Hoffnung, das Muſikſtück beginnen und enden zu ſehen, nicht beſtändig getäuſcht wird. Ich glaube, Sie haben dieſe Szenen unter dem Eindruck einer irrtümlichen Lehre geſchrieben, unter dem Einfluß Ihrer ſchlecht eingeteilten Dichtung. Wenn es die Lehre iſt, welche ich vermute, ſo iſt ſie in Ihren Geiſt gedrungen durch ein leider nur zu berühmtes Wort, das man Gluck zuſchreibt. Wenn man der Überlieferung glauben kann, ſo ſoll der große Meiſter nie eine Kompoſition begonnen haben ohne zu ſagen: „Mein Gott, erweiſe mir die Gnade, mich vergeſſen zu laſſen, daß ich Muſiker bin!“ ein verruchter Wunſch, der Gottlob nie erhört wurde. Wenn Ihnen die Einteilung der Verſe hinderlich war, und das war ſie, ſo hätten ſie an ein anderes Wort von Mozart denken ſollen, was lange nicht genug beherzigt wird: „Seit langem,“ ſo ſagte er, „plagen die Komponiſten ſich damit, ihre Gedanken den Worten anzupaſſen; wann wird man endlich dahin gelangen, Worte zu ihrer Muſik zu machen?“ Das wäre entſchieden natürlicher. In vielen Fällen ſollte allerdings, nachdem die Situation feſtſteht, und die Gefühle, welche ausgedrückt werden ſollen, klar bezeichnet ſind, die Muſik zuerſt geſchrieben werden; unter der Bedingung, daß der Komponiſt nur Worte zuläßt, die in enger und direkter Beziehung zu ſeiner Muſik ſtehen, und daß er ſelbſt die Proſodie genau überwacht.

Nun will ich nicht weiter von den Stücken reden, von denen

man in der neuen Sappho absehen muß, sondern meine Erinnerung auf den Rest der Partitur lenken; ich glaube sie ist getreu.

Gounod hat keine Ouvertüre geschrieben, er hat sich auf eine Introduktion von sehr schönem, antiken Charakter beschränkt, in der sich aber leider eine zu starke Reminiscenz aus der Alceste von Gluck befindet. Der Chor der Prozession, mit welchem die Oper beginnt: „O Jupiter!" ist voll kräftiger Harmonie und edel im Ausdruck. Besonders der darauffolgende Chor ist bemerkenswert durch seinen energischen und doch nicht gewaltsamen Rhythmus. Das Rezitativ von Pytheas wirkt natürlich, ohne eigentlich packend zu sein. Die Melodie der Romanze des Phaon: „O, Glycera, kann ich vergessen," ist graziös, aber das Orchester erscheint mir zu unbedeutend, zu stagnierend. Der Chor der Frauen „Heil Dir, Rivalin des Alceus", ist außerordentlich vornehm. In dem Augenblick, als das Volk den Tempel verläßt, um dem Wettbewerb der Dichter beizuwohnen, erklingt ein Paukensolo oder von dumpfen Trommeln, das in seltsamer Weise ungedeckt akzentuiert wird.

Zuerst ist das Ohr überrascht, aber es gewöhnt sich schnell daran und man findet, daß es trefflich in die bald darauf ausbrechende Freude des Volkes paßt. Man stellt sich leicht vor, daß in manchen Teilen Griechenlands die antiken Opferfeste durch den taktmäßigen Lärm eines Instrumentes eingeleitet wurden, das unseren Pauken gleicht. Der Chor der Priester „O mächtiger Jupiter!" den man nach der Generalprobe um die Hälfte gekürzt hat, ist ein wundervoll harmonisches Gewebe, welches von Harfenakkorden und dumpfen Schlägen der Becken und großen Trommel begleitet wird, wodurch der feierlich geheimnisvolle Ausdruck noch mehr zur Geltung kommt, ohne daß die Wirkung an den vulgären Lärm erinnerte, für den diese Instrumente heute eigentlich nur noch gebraucht werden.

Ich muß gestehen, daß ich die Improvisation des Alceus ihres Zweckes unwürdig finde. Der erste Teil des Themas erinnert zu sehr an die zweite Phrase der Marseillaise und die Worte: „O Freiheit, hehre Göttin!" tragen dazu bei, diese Erinnerung heraufzubeschwören. Im übrigen hat die Marseillaise des Alceus nichts gemein mit dem schrecklichen Liede von Rouget de Lisle; übrigens

ist die Orchestration sehr fade, sie hat keinen Schwung noch Nerv. Selbst die Trompete darin klingt schlapp und traurig, sie scheint eher eine Niederlage als einen Sieg zu verkünden. Im allgemeinen ist es sehr schwer, wenn man nicht in die vulgäre Manier der Fanfare verfallen will, durch die Blechinstrumente Phrasen wiedergeben zu wollen, in denen ein drohender oder triumphierender Charakter ausgedrückt werden soll. Nicht einem Komponisten unter hundert ist das gelungen. Und nichts ist grotesker als eine Trompete, der man den poetischen Hauch genommen hat; das reizt gerade so zum Lachen wie eine Statue des Pelopidas oder Themistokles, der man statt des stolzen Helmes eine Pelzmütze aufgesetzt hat.

Der Volkschor „Krieg der Tyrannei!" ist gut geschrieben und vorzüglich in der Anlage, aber er dürfte mehr Schwung haben. Die Improvisation der Sappho wird mehr rezitiert als gesungen, unter einem fortwährenden feinen Tremolo der Violinen, während ein hartnäckiges Baßmotiv dazu in den Tiefen des Orchesters murmelt. Der Komponist hat wahrscheinlich das Seufzen des schlafenden Meeres in der heiteren Nacht, die Sappho beschreibt, wiedergeben wollen.

Hoch herab vom Himmelsgewölbe
Sendet Phöbus flüssiges Silber
Weit hinaus in funkelnden Strahlen,
Kosend über die Meeresfläche.

Die Wirkung, welche aus diesem Zusammenspiel der Instrumente und dem langsamen Rezitativ der Sappho auf den tiefen und mittleren Noten ihrer Stimme entsteht, ist von poetischer Melancholie. Das darauf folgende Allegro ist wiederum ganz prosaisch; man findet darin von neuem diese Schreie, die ich früher schon gerügt habe und diese schrecklichen Läufe, die ungefähr dem Geräusch gleichen, das entsteht, wenn man Schirting zerreißt. Aber nun kommt das Finale, das ist schön und groß; die mächtigsten Akkorde folgen einander in wunderbar feierlicher Weise, sie schwellen an und wachsen bis zu einem letzten gewaltigen Ausbruch, der die Zuhörer wahrhaft elektrisiert hat. Die ganze Kraft der Stimmen und des Orchesters ist hier mit ebensoviel Kunst wie Glück entfaltet. Dieses Stück mußte zweimal unter rauschendem Beifallssturm wiederholt werden.

Die Hymne an Bacchus und das Trinklied des Pytheas im zweiten Akt wurden nicht besonders bemerkt, und mir scheint dies auch für die Zukunft ziemlich überflüssig. Besonders das Lied entbehrt einer freien Fröhlichkeit; der Halt auf der Dominante, welcher durch den erhöhten Sextenakkord herbeigeführt wird auf dem Verse:

„Ein fastender Soldat erstarrt ..."

hemmt den Schwung und verdunkelt die Stimmung. Der Eid der Verschwörer, welcher voll Energie und Bestimmtheit ist, wirkt hingegen sehr schön. Das Duett zwischen Pytheas und Glycera bietet reizvolle Einzelheiten; es kommt darin gerade gegen das Ende ein entzückendes Flötengezwitscher vor. Meiner Meinung nach wurde das Duett von den Sängern falsch aufgefaßt; welches auch immer die Überlieferung der antiken Sitten sein mag, so ist es doch wahrscheinlich, daß ein solcher Handel, von welchem hier die Rede ist, geheimnisvoller vor sich ging. Wenn eine Frau sich wirklich für eine Liste von Aufrührern an einen Mann verkaufte, so schrie sie die Klauseln ihres unnoblen Vertrages sicher nicht in die vier Winkel des Atriums hinaus. Ich übergehe das Duett der beiden Frauen und auch das darauffolgende Terzett, wie ich das Quartett im ersten Akte aus guten Gründen unerwähnt ließ. Ich mache den Komponisten nur auf den Schrei der Sappho aufmerksam, den er leicht ändern könnte und sollte.

„Zuviel schmähst Du der Qual, die ich erdulden muß!"

Sowohl die schnelle Silbenfolge in diesem Vers wie der Tripeltakt der Musik sind unglücklich gewählt. Es weist auf die Absicht hin, eine Wahrheit des Ausdrucks erzielen zu wollen, die das gesprochene Wort ersetzen soll; aber der Komponist ist hier über das Ziel hinausgeschossen, woraus ich schließe, daß es falsch im Ausdruck ist. Zweifellos ist Sappho im Schmerz aufgelöst, aber selbst wenn eine Frau wirklich ihren Schmerz in dieser Weise ausläßt (was ich bezweifle) so ist das kein Grund für die Kunst das nachzumachen, es gibt Realitäten, welche die Kunst verwirft. Dieser tänzelnde Rhythmus, der auf seinen drei Füßen in einem so lebhaftem Tempo herumhüpft, wirkt in einer solchen Szene nur wie eine abstoßende, lächerliche Exzentrizität.

Im dritten Akte kann ich nur loben. Alles ist hier musikalisch,

groß, harmonisch, gut gezeichnet, und der Ausdruck ist ebenso klar und richtig wie tief und packend. Das Kolorit des Orchesters ist bald düster wie eine Winternacht, bald lieblich strahlend wie ein Frühlingsmorgen. Ich liebe diesen dritten Akt über alle Maßen; so oft es geht werde ich ihn mir anhören, wenn er gut gegeben wird. Es ist eine hohe, poetische Geistesschöpfung. Die erste Arie des Phaon:

„Ich hoffe nichts mehr von den Menschen
noch von Göttern,"

wirkt niederschmetternd.

Das Solo der Sappho, die auf Phaons Fluch mit sanften Segnungen antwortet, bricht einem das Herz. Die Stimme wird hier von einem Horn und einem englischen Horn in einer Weise unterstützt, wie wir es nur bei den größten Meistern finden. Man kann sich nichts Reizenderes, Frischeres, mehr Virgilisches denken als das Lied des jungen Hirten und die monotone Begleitung dazu. Hier stehen Ruhe, Frieden, stilles Glück dem unendlichen Unglück der Sterbenden gegenüber, deren zerrissenes Herz Tropfen um Tropfen verblutet. Sapphos letzter Gruß auf der einsamen Küste an das Leben und den Geliebten, den das Meer mit dumpfen Brausen begleitet:

„Geliebter! helles Sonnenlicht lebt wohl!
Ich sink hinab in finstere Flut . . ."

endet meisterhaft eine Szene, die mich in ihrer gigantischen Traurigkeit aufs tiefste erschüttert hat.

Wenn die beiden ersten Akte im Werte mit dem dritten rivalisieren könnten, so wäre Gounods Debüt ein Meisterwerk. So wie die Partitur ist, erscheint mir, daß sie noch hoch über allem steht, was von seinen Vorgängern über dasselbe Thema geschrieben wurde. Welch ein Glück, wenn das Reichasche Duett der Sappho seine Erfindung wäre! Dieses feurige Stück wirkt ganz fremd zwischen den sonstigen bleichen und kalten Kompositionen dieses berühmten Kontrapunktisten. Die neue Sappho erzielte vor dem außergewöhnlichen Publikum, das der Vorstellung beiwohnte, einen gerechten Erfolg; er war an den schönen Stellen gradezu glänzend, die, wie ich schon sagte, zahlreich sind, sodaß der Autor sich glücklich schätzen darf.

Die Inszenierung, die wir M. Leroy, einem ebenso bescheidenen

wie intelligenten Künstler verdanken, war vollendet; die Zeremonien bei den olympischen Spielen, die Orgie, der Aufbruch der Verschworenen und Sapphos Ohnmacht, all diese Szenen waren mit feinstem künstlerischen Empfinden geordnet. Die Dekorationen zum Jupitertempel, das Haus des Phaon und die felsige Küste erschienen mir prachtvoll.

Sprechen wir jetzt von der Aufführung.

Das Orchester war tadellos. Es deckte die Stimmen nicht durch seine Begleitung, wie es das sonst häufig in den andern Opern tut, aus dem einfachen Grunde, weil die Begleitung in Sappho wirklich Begleitung und nicht Getöse ist. Das Publikum ist immer bereit, dem Orchester anstatt dem Komponisten einen Vorwurf zu machen, wenn ein instrumentaler Lärm sich bei dem Gesang eines Sängers breit macht, den es bevorzugt und hören möchte. Als ob die Musiker, seien sie noch so geschickt und aufmerksam, umhin könnten, ihre Partie so zu spielen wie sie ist; sie müssen im Fortissimo begleiten, wenn der Komponist auch die einzige Stimme unter der Wucht eines vollständigen Orchesters erdrückt, denn er schreibt vor, daß sie im Fortissimo spielen. Es steht bei jedermann fest, daß in der Opéra zu laut begleitet wird, und das ist wahr, aber das kommt daher, weil die gewöhnlichen und außergewöhnlichen Komponisten dieses Theaters dem Orchester zu oft eine Rolle geben, die sich mit der eines Begleiters nicht vereinen läßt.

II.

7. Januar 1852.

Nach einer langen Unterbrechung erscheint die Oper Sappho wieder auf dem Repertoire. Das Stück mußte es sich gefallen lassen, durch das Ballett Vert-Vert verstümmelt zu werden, um es für eine längere Dauer würdig zu gestalten. Denn so dumm ein Ballett auch immer sein mag, so ist es doch in einer Anzahl von Fällen die wichtigste Sache, denn das zieht, das bringt Geld ein, und die Oper, sei es ein Meisterwerk, kommt nur als nebensächliches Ding in Betracht. Dauert ein Ballett drei Stunden, so darf

die Oper nicht länger als zwei Stunden dauern. Sie ist auf dem Zettel mit kleinen Buchstaben angekündigt, und das Publikum wird gebeten, sich nicht viel darum zu kümmern.

Wenn das choreographische Wunderding noch mehr Zeit beansprucht, so hat die Oper sich danach zu richten, sie hat sich ganz klein und bescheiden zu machen, abgeschmackt wenn es nötig ist, sie muß ganz winzig und platt werden, damit die Rivalin sich in ihrem ganzen Glanz zeigen kann. Wenn dann die Partitur so zurechtgestutzt und zum Einleitungsstück geworden ist, so muß man den Eifer sehen, mit dem jeder im Theater bestrebt ist, die Verachtung nachzufühlen, daß die Oper überhaupt geduldet ist. Wie behandelt man den Autor und sein Werk! Jeder hergelaufene Esel hält es für seine Pflicht, diesen beiden Kranken seinen offiziellen Fußtritt zu versetzen. Wie die Maschine aus dem Leim gerät! Die frühere Lauheit wird zu starrer Kälte, die Verve zur Schlappheit, die Harmonie zur Dissonanz, der Ausdruck zum Unsinn.

So geschah es auch mit Sappho, als die Oper zuerst wiederholt wurde. Die Aufführung war einfach erbärmlich. Glücklicherweise fielen die Bemerkungen, die darüber an jenem Abend im Foyer gemacht wurden, nicht in taube Ohren. Sie haben ihre Wirkung nicht verfehlt; die zweite Aufführung ließ die erste, wenn nicht entschuldigen, so doch vergessen. Die Tempi wurden besser genommen, die Nuancen kamen besser zur Geltung; und den Hauptrollen wurde mehr Aufmerksamkeit gezollt. So war die Wirkung des Werkes, trotz der Verstümmelungen, die es hat erdulden müssen, eine große, und die Zuhörer, die über ihre Erregung selbst erstaunt waren, haben, nachdem der Vorhang gefallen war, aus vollen Kräften Beifall gespendet.

Durch die Streichungen sind mehrere bedeutende Stellen weggefallen, aber wiederum sind auch andre verschwunden, um die es mir nicht leid tut. So wie das Werk jetzt ist, finde ich es wunderbar anziehend; ich gestehe, es begeistert und entzückt mich. Ich werde es mir, so oft es nur irgend geht, anhören. Es ist so schön, so schön! Es ist so selten, daß man die Leidenschaft in edler Form ausgedrückt sieht, daß man Verstand in der Kunst findet und natürliche Poesie, einfache Wahrheit, wirkliche Größe und Kraft, ohne

Brutalität. O welche Wonne, in unserer nach Effekt haschenden, materiellen und industriellen Zeit ein Werk zu finden, welches von dem Herzen diktiert wurde. Anbeten müßte man es, einen Schleier über seine Fehler decken und es auf ein so hohes Postament stellen, daß der Kot es nicht mehr zu bespritzen vermag. Ihr seid die Catos einer besiegten Sache, wird man sagen; sei es darum! denn die Sache ist unsterblich. Der Triumph Eurer Sache aber währt nur einen Augenblick, denn früher oder später wird die Stütze Eurer Götter fallen und Eure Götter selbst werden Eure Sache im Stich lassen.

Übrigens ist das Schöne in der Musik und in jeder Kunst, wenn sie ein erhabenes Ideal wiedergibt, für die große Menge unfaßbar; sie ist zu klein, und das Genie fliegt zu hoch über sie hinaus. Ihr sagt, Ihr wollt nichts von solchen Erfolgen hören, die eine stürmische Bewunderung erregen, aber die Kasse nicht füllen! Ihr habt Recht! Wir auch! Ihr wollt Geld in Hülle und Fülle, uns verlangt es nach Eindrücken, die unsere Seele erheben und die nicht mit Millionen und aber Millionen aufzuwiegen sind.

Ich aber sage Euch, wahrlich wenn die Chemie ein Verfahren entdeckte, welches fähig wäre, aus dem Erz der modernen dramatischen Musik die reinen Ideen, die darin enthalten sind, abzusondern, müßte man eine große Anzahl von Opern in ihren Schmelzofen schütten, um nach dem Guß den Wert zu finden, der dem dritten Akt aus Sappho und den schönen Stellen in den beiden ersten Akten gleichkäme.

In der öffentlichen Meinung werden diese Worte als töricht erachtet werden, nichts als unerhörte Blasphemien wird man darin sehen. Tant pis! Oder vielmehr umso besser! Ich habe meine Worte wohl überlegt, und ich bedaure nur, daß ich ihnen nicht noch mehr Nachdruck geben kann.

Ich sehe das Werk vor mir, wie es ist. Die Rolle des Alceus ist ganz verschwunden, und das ist nicht zu bedauern. Die Musik zu dem Dithyrambus des antiken Sozialisten war matt und farblos, und es schien, als würde sie von Papptrompeten begleitet. Auch daß die Gesänge bei der Orgie gestrichen wurden, hinter-

läßt keine große Leere in der Partitur. Gounod fand auf seiner griechischen Lyra nicht die eisernen Saiten, die mit ihren heftigen Schwingungen einzig imstande sind, den alten Ruf nach Freiheit neu zu beleben, noch die packenden, lärmenden Melodien, die einem Trinkgelage ziemen.

Aber der religiöse Auftritt ist geblieben, die Hymne: „O mächtiger Jupiter", hat man beibehalten, ebenso die Improvisation über Hero und Leander; die graziösen Couplets: „O Glycera, könnt ich je vergessen!" das große, schöne Finale: „Dank, Venus!" und auch das wollüstig sehnsuchtsvolle Lied der Sappho: „Laßt uns lieben, Schwestern!" sowie der ganze dritte Akt blieben bestehen. Das genügt. Warum hat man nicht auch die Szene zwischen Sappho und Glycera im zweiten Akt gestrichen? Die beiden Sängerinnen, Publikum und Autor, alle hätten nur dabei gewinnen können. Aber dann hätte das dramatische Element, der Knoten des Stückes verschwinden müssen.

Als ich kürzlich dieses Duett hörte, erkannte ich wieder die Wahrheit einer Beobachtung, die schon früher von ausgezeichneten Kritikern gemacht worden ist, und zwar die folgende: „Wenn die Situation es heischt, daß von zwei Frauen die eine ihre Wut, die andre ihre Verzweiflung ausdrücken, so kann der Komponist es nicht vermeiden, die eine wie die andere die ungraziösesten, unleidlichsten Schreie ausstoßen zu lassen, die, je nach dem Timbre ihrer Stimmen, mehr oder minder scharf sein müssen. Sie werden stets tobenden Megären gleichen, und das Grollen im Orchester trägt nur noch dazu bei, diesen Kampf schreiender Laute, die durch den Akzent nicht gemildert werden, noch peinlicher wirken zu lassen. Der Verfasser des Dramas soll solche Szenen vermeiden, die sowohl den Komponisten, wie den Sänger kompromittieren müssen."

Gueymard hat zwei Stellen der prachtvollen Arie, die den dritten Akt einleitet, sehr schön gesungen, das Andante: „Mein ganzes Leben wollt ich daran geben, säh ich Dich, Sappho einmal nur noch wieder!" und znm Schluß der verzweifelte Ausruf:

„Ich hoffe nichts mehr von den Menschen
noch von Göttern!"

Im Allegro dieser Arie scheint mir die Orchestration überladen,

oder zum mindesten ist sie so geschrieben, daß sie die Stimme vollständig decken muß. Aber von Phaons Verwünschung an:

„O Sappho, dreimal sei verflucht!
Den Höllengöttern weih ich Dich!"

bis zu der herzzerreißenden Antwort der ungerecht Verlassenen:

„Sei gesegnet von einer Sterbenden!"

beginnt eine gewaltige, prachtvolle, wunderbare Orchestration. Jedes einzelne Instrument drückt aus, was es sagen muß und auch nur das, und nichts, als was es sagen muß. Die Kunst ist hier so vollendet, daß sie verschwindet. Man denkt nur noch an die Erhabenheit des Gesamtausdruckes und nicht mehr an die Mittel, die der Komponist angewandt hat. Hier ist ein Herz, das in Schmerz bricht, und angstvoll lauscht man den letzten Schlägen; es ist verratene Liebe, die ihre letzte Klage aushaucht, es ist das Meer, das heulend auf die Beute wartet, es sind die geheimnisvollen Stimmen der öden Küste, all die grausamen Melodien der Natur, die unerbittlich lächelt zu den menschlichen Schmerzen. Das ist schön, nein, sehr schön, wunderbar schön!

Faust.

26. März 1859.

Heute kann ich mir die Inhaltsangabe des Stückes ersparen. Jedermann hat selbstverständlich das Gedicht von Goethe gelesen.

— Ja, ja, ja, — werden Sie mir sagen, — Faust und Margarete und Mephisto wissen wir aus dem Kopf und die Sabbatgeschichte und den Hexenzauber. . . .

— Und ich antworte Ihnen, meine Herrschaften: — Nein, nein, nein! Nichts wissen Sie aus dem Kopf, denn erstens ist es sehr die Frage, ob Sie überhaupt Kopf haben, und zweitens haben Sie Faust höchst wahrscheinlich niemals gelesen, oder sollten Sie ihn doch eines Abends gelesen haben, um besser einschlafen zu können, wie man einen Roman von Paul de Kock liest (bei dem Sie allerdings nicht schlafen), so kennen Sie Faust deshalb doch nicht.

Aber einerlei, ich werde tun, als glaubte ich, jeder hätte darüber nachgegrübelt und dies wunderbare Gedicht verstanden und empfunden und werde mich über dies Thema ergehen, als seien wir alle in Jupiters Schoß groß geworden. —

Diese Träumereien, dieses Sehnen, der Durst nach Lust und Freude, die naive Leidenschaft, Liebesglut und Haß, der Einblick in Himmel und Hölle, das alles hat in der Tat viele Musiker und Dramatiker gelockt und angespornt, von den Zeichnern und Malern garnicht zu reden.

Wie oft hat man nicht Goethe damit belästigt (der seinerseits wiederum Marlowe belästigt hatte), aus seinem Werke eine Oper machen zu wollen, eine Legende, ein Ballett! ja ein Ballett! . . .

Diese Idee, Faust tanzen zu lassen, ist wahrlich die großartigste, die je in einem Kopf ohne Gehirn entstanden ist, bei einem von diesen Menschen, die sich an allem vergreifen, alles profanieren ohne böse Absicht, wie die Amseln und Spatzen, welche die Meisterwerke der Bildhauerkunst in den öffentlichen Gärten für Vogelbauer halten.

Der Verfasser des Balletts Faust erscheint mir hundertmal erstaunlicher, als der Marquis von Molière, der sich daran machte, die römische Geschichte in Madrigale zu setzen.

Was die Musiker anbelangt, die sich daran versucht haben, die Personen des großen Gedichtes singen zu lassen, so muß ihnen vergeben werden, denn sie haben viel geliebt und diese Persönlichkeiten gehören ja auch von Rechts wegen in die Welt der Träume, der Leidenschaft, zur Kunst des Unbestimmten, des Unendlichen . . . in das allumfassende Reich der Töne.

Außer dem Ballet von Faust gibt es über dasselbe Thema eine deutsche Oper von Spohr, eine italienische Oper von Signora Berlin, Ouvertüren von Richard Wagner und Lindpaintner, eine Symphonie von Liszt und eine Unmasse von Illustrationen, Legenden, Balladen, Kantaten, Sonaten und Variationen für Klarinette und Fagott.

Mit wievielen Dedikationen ist Goethe — der Olympier — nicht gequält worden! Wieviel Musiker haben ihm nicht geschrieben: „O Du!" oder nur ganz einfach: „O!" worauf er antwortete

oder antworten mußte: „Ich bin Ihnen zu Dank verpflichtet, daß Sie es der Mühe wert fanden, mein Gedicht zu illustrieren, ohne Sie würde es nicht beachtet werden, usw. . . .“

Er war ein großer Spötter, der Gott von Weimar, den irgend jemand falsch den „deutschen Voltaire“ genannt hat. Nur einmal fand er seinen Meister in einem Musiker. Denn das erscheint jetzt erwiesen, die musikalische Kunst wirkt nicht so verblödend, wie die Herren von der Feder dies während langer Zeit haben glauben machen wollen. Seit einem Jahrhundert gibt es ungefähr ebensoviel geistreiche Musiker, als einfältige Schriftsteller.

Also Goethe war nach Wien gekommen, um dort einige Wochen zu verbringen. Er war viel mit Beethoven zusammen, welcher gerade seine herrliche Musik zu Egmont vollendet hatte.

Als er eines Tages mit dem melancholischen Titanen durch den Prater wandelte, verbeugten die Passanten sich ehrerbietig vor den beiden Spaziergängern, doch nur Goethe gab den Gruß zurück. Aber schließlich wurde er ungeduldig, weil er so oft den Hut lüften mußte: „Die guten Leute sind langweilig mit ihrer ewigen Dienerei,“ sagte er.

— „Nichts für ungut, Exzellenz,“ erwiderte Beethoven sanft, — „vielleicht gilt der Gruß mir.“ . . .

Erstaunlich ist es nicht, daß dies phantastische Drama eine so große Anzahl beabsichtigter, allerdings nicht ausgeführter Attentate erfahren hat. Ich bin im Gegenteil eher erstaunt, daß nicht schon vor zwanzig Jahren für unser größtes lyrisches Theater die größte Oper über dies große Thema Faust geschrieben wurde.

Aber nein! ein kleines Theater, ohne Subvention hat sich dieser edlen Aufgabe gewidmet. Es hat große Anstrengungen gemacht, sich Opfer auferlegt, und spart weder mit Talent noch Zeit und Geld, was ihm ein Anrecht gibt auf unsere lebhaftesten Sympathien und wärmsten Ermunterungen. Umgeben, wie wir es sind in der Kunstwelt, von Leuten, dessen einzige Sorge es ist, das Erhabene in den Staub zu ziehen, ist es unsere Pflicht, zu loben und anzuspornen, wo ein rühmliches Bestreben sich zeigt.

Dennoch finden viele das Faustthema unvereinbar mit den An-

forderungen der Musik; andern ist es nicht dramatisch genug, langweilig und traurig.

Man mußte nur im Korridor im Théâtre Lyrique dies Gewirr von all den sonderbaren und widersprechendsten Meinungen hören:

— Na ja, das ist heute ein Erfolg! . . .

— Ja, aber ich finde es wenig amüsant. —

— Amüsant! Nun mein Lieber, der Ausdruck paßt wohl nicht ganz hierher, man sieht sich doch nicht Faust an, um sich zu amüsieren. —

— Sie sind sonderbar! meinen Sie vielleicht, ich ginge ins Theater, um eine philosophische Abhandlung zu hören? Ich behaupte . . .

— . . . ach das Quartett im Garten ist entzückend! wie frisch, wie rührend! welch keusche Leidenschaft und welche Zärtlichkeit! —

— Na ja, da haben wir wieder das Wort „keusch!" einer der unanständigsten Ausdrücke, die man sich denken kann. Eure keusche Margarete ist eine ganz leichtsinnige Person, die den Fluch ihres Bruders vollauf verdient; vom ersten Liebeswort, das ein Fremder ihr zuraunt, läßt sie sich umgarnen und bei der zweiten Zusammenkunft empfängt ihn die „keusche" Jungfrau in ihrem Gemach. Rührende Unschuld! . . . —

— Ach seien Sie still . . . —

— Liederliches Frauenzimmer, sie kriegt ein . . .

— Ich bitte Sie, schweigen Sie! —

— . . . und dann ertränkt sie es. —

— Sie rauben einem die ganze Poesie . . . —

— Ja, hab ich etwa nicht recht? Kindesmord, das ist das richtige Wort! Keusch? Zum Kuckuck, eine schöne Keuschheit das! . . . —

— . . . Sie ergreifen ihre Degen, und vor diesem Scheinbild des Kreuzes erzittert Mephisto und flieht. —

— Diese glorreiche Idee hattest du nicht, Goethe!

Schade nur, die schöne Kirchenszene erscheint durch diese Idee absurd, denn Mephisto, der vor den Säbelgriffen in Kreuzesform zurückwich, bringt nun ohne Furcht bis in das Allerheiligste und erschrickt weder vor den wahren Kreuzen, noch vor den Altären,

vor den geheiligten Bannern und frommen Gesängen. Wo bleibt da die Logik? —

— Darin mögen Sie wohl recht haben, aber einerlei, die Oper tritt doch aus dem gewöhnlichen, langweiligen Rahmen heraus.

— ... die Gartenszene ist ganz verfehlt. ...

— Ich finde im Gegenteil dies Duett im Garten ganz bezaubernd. —

— Es ist kein Duett, sondern ein Quartett. —

— Es sind wunderbare Stellen darin. —

— Ja, es ist ganz harmoniös, aber das ist auch alles, und übrigens ist es kein Quartett, sondern es sind vielmehr zwei alternierende Duette. —

— Nennen Sie es wie Sie wollen, das ist mir gleichgültig, wenn mich der Autor ergreift, bin ich zufrieden. Und er hat mich ergriffen. Dieser Monolog von Margarete am Fenster ist wundervoll! Ist das nicht eine ideale Schilderung wachsender Leidenschaft? ... —

— Aber was sollen die Schallbecken und die große Trommel während Margaretens Monolog? Was hat das für einen Zweck? —

— Sie kommen ein bischen zu spät mit Ihrer Bemerkung, meine Liebe, denn das hat man sich schon in den Zwischenakten gefragt, aber niemand wußte eine vernünftige Erklärung dafür. —

— Ich werde den Autor fragen, das muß ich wissen, das interessiert mich. —

— Der Volkschor nach Valentins Tod ist ein Meisterwerk! —

— Ich bin ganz Ihrer Meinung, aber ich meine das Rezitativ, welches der sterbende Valentin singt, ist noch bedeutender. Diese Szene hat eine Kraft ...

— Alles in allem, man kann es sich nicht verhehlen, das ist heute ein Erfolg. —

— Ganz entschieden! und ein großer Erfolg. —

— Allerdings. —

— Ja, hatten Sie auf einen Durchfall gehofft? —

— Ich leugne nicht, das hätte mir Spaß gemacht. —

— Was Sie sagen! Können Sie Gounod nicht leiden? —

— Absolut nicht!

— Ja und warum? —

Der Mensch trägt einen langen Bart! ... Hat man je einen so bärtigen Musiker gesehen? Tragen Rossini, Halévy, Meyerbeer und Auber etwa Bärte? Was sind das für Zigeunermanieren! Wir sind doch nicht in Rußland! ...

— Da haben Sie recht! Das ist wahr! O ja, gegen so triftige Gründe läßt sich nichts sagen. ... In der Tat, ein so bärtiger Musiker kann kein Talent haben. Nun verstehe ich Ihre Abneigung gegen Gounod vollkommen. Aber irgend ein Dichter sagt einmal:

»Du côté de la barbe est toujours la puissance.«

Übrigens tragen Félicien David und Verdi auch einen Bart, und die scheinen Ihnen doch nicht zu mißfallen. ... —

— Ach das ist eine ganz andere Rasse von Künstlern und deren Bart ist auch nicht so lang. —

— Richtig, sehr richtig! Aber da beginnt der vierte Akt gerade, lassen Sie uns wieder in unsere Loge gehen. ...

Solches und Ähnliches erzählt man sich bei den Premieren im Foyer und in den Gängen im Theater bei allen Werken die einigen Wert haben.

Bei der Premiere von den Hugenotten sagte ein geistreicher Dichter ein Wort, welches man lange wiederholt hat:

— Das ist wirklich eine schöne Oper, schade, daß man sie nicht in Musik gesetzt hat. —

Also man grübelt, erfindet, arbeitet hart, setzt Schlaf und Gesundheit an die schwere Aufgabe der Komposition einer dramatischen Partitur, um den Launen einer unwissenden Menge als Fangball zu dienen — von den einen verhöhnt, von den andern verhimmelt, von allen mißverstanden. ...

Famæ sacra fames!

. . . . . .

Bevor ich die zahlreichen Schönheiten erwähne, welche ich in der Partitur Faust fand, nachdem ich sie zweimal gehört habe, will ich noch vorausschicken, daß die Oper einen großen, berechtigten Erfolg erzielte.

In der instrumentalen Introduktion, die an Stelle der Ouvertüre tritt, verrät sich der geschickte Harmonist.

Dieses Stück hat den Charakter einer traurigen Träumerei, von welcher sich die bald darauf folgenden ländlichen Gesänge frisch abheben. Sie vertreten hier die Goetheschen Ostergesänge und erwecken in Faust die Erinnerung an die reinen Gefühle seiner Jugend —; der Giftbecher entfällt seinen Händen. Warum dies so arrangiert ist, wird mir nicht ganz klar; mir scheint, das feierliche Läuten der Glocken und die frommen Gesänge, die aus der nahen Kirche in Fausts Arbeitszimmer dringen, sind unendlich viel ergreifender, als die Lieder der Bauern und seien sie noch so schön.

Nun erscheint Mephisto, und der Prolog endet mit einem Duett, dessen Stil mir nicht genügend ausgearbeitet scheint. Im übrigen ist es zu stark instrumentiert. Die Violinen bewegen sich unaufhörlich in den höchsten Höhen.

Der erste Akt wird durch einen außerordentlich munteren Volkschor eingeleitet, dessen Thema zuerst von den Tenören gebracht wird; dann übernimmt es der Sopran und allmählich geht es in alle verschiedenen Gesangsstimmen über mit einer überraschenden Leichtigkeit und Verve.

Im Ensemble sangen die Frauen im Chor viel zu hoch; schon in den ländlichen Gesängen hatte man unter diesem unerträglichen Fehler zu leiden.

In der Szene am Weinbrunnen hört man einen schönen Männerchor von hervorragender Energie, dessen Thema sich mit Geschick und zu angebrachter Zeit in die Form eines Chorals kleidet. Die religiöse Färbung dieses Gesanges ist durchaus gerechtfertigt, durch die Absicht des Volkes den bösen Geist zu beschwören.

Nichts Reizvolleres und Natürlicheres kann man sich denken als den ersten Satz der Margarete, welchen Madame Carvalho so anmutsvoll sprach:

Bin weder Fräulein, weder schön,
Kann ungeleitet nach Hause gehn.

Von Siebels Lied, der in Margaretens Garten Blumen pflückt, ist mir weder die Form noch die Weise im Gedächtnis geblieben.

Dagegen hat mich die darauffolgende Faustarie: „Sei mir gegrüßt, du heil'ge Stätte," sehr ergriffen. Darin liegt unendlich viel echtes und tiefes Gefühl.

Aber das Solo, welches den Gesang des Tenors begleitet, schadet viel eher, als daß es dem Ganzen dienlich sei und ich glaube Duprez hatte recht, der eines Tages, als ein Instrumentensolo im Orchester ihn bei einer Romanze begleitete, sagte: Dies Teufelsinstrument mit seinen Läufen und Variationen irritiert mich wie eine Fliege, die mir um den Kopf surrt und sich auf meine Nase setzen will. —

In diesem Falle führt das Solo allerdings keine Variationen aus, es ist im Gegenteil mit großer Diskretion angewandt. Wie dem auch sei, ich kann nur wiederholen, die Melodie ist entzückend

Man hat wohl applaudiert, aber nicht genug, die Arie verdiente den hundertfachen Beifall. Ich weiß nichts, was so entmutigend wirkt für einen Komponisten, als diese Lauheit des französischen Publikums für musikalische Schönheiten dieser Art. Sie achten kaum darauf, die Melodie können sie nicht erfassen, der Rhythmus ist ihnen zu langsam, die Färbung zu fein, der Ton viel zu innig, als daß sie ihn verstünden.

Sie sagen: — Hm, es ist nicht schlecht und denken nicht weiter daran.

— Kaviar für das Volk! —

Aber ich bleibe dabei, es ist wundervoll und Barbot hat die Arie sehr gut gesungen.

— Tant pis für die, welche das nicht fühlen! . . .

Der Gesang vom König von Thule ist in der Manier der Volkslieder geschrieben, was ihm einen sehr passenden, gotischen Charakter verleiht, aber er wird durch ein kurzes Rezitativ unterbrochen und das scheint mir nicht genügend motiviert. Nach meinem Empfinden müßte Margarete ihr altes Lied ohne Unterbrechung zu Ende singen.

Eine Bemerkung, die ich vorhin inmitten der Unterhaltungen im Foyer auffing, scheint mir nicht ganz ungerechtfertigt:

Margarete singt ein sanftes anmutiges Lied, nachdem sie den Schmuck angelegt hat, den sie in dem Kästchen gefunden. Gleichzeitig hört man die dumpfen Schläge der Schallbecken und der großen Trommel. Warum das? Sicher hat der Komponist hier eine Absicht gehabt, aber ich verstehe sie nicht.

Das Quartett von Mephisto, der alten Marthe, Margarete und Faust ist außerordentlich frisch und wahr und warm empfunden.

Die Verfasser des Libretto hätten diese Szene vielleicht besser für die Musik einrichten können; so wie sie ist, hat der Komponist sie in hervorragender Weise wiedergegeben. Ich wüßte nicht zu sagen was schöner ist, die süße Harmonie des Gesanges, oder die verschleierte Orchestration der Begleitung. Dieser poetische Dämmerton, dieser musikalische Mondschein, welcher den Zuhörer umschmeichelt, ihn nach und nach berückt und bezaubert und ganz erfüllt von einer Erregung, die sich bis zum Schlusse stets steigert, ist bewunderungswürdig.

Und diese prachtvolle Seite wird noch gekrönt durch Margaretens Monolog am Fenster. Die Leidenschaft des Mädchens bricht hier zum Schlusse mit ungestümer Macht und packender Beredsamkeit hervor.

Und dies glaube ich, ist das Meisterstück der Partitur.

Aber warum läßt man durch einen Mechanismus unter Margaretens Füßen die Sängerin emporsteigen, in dem Maße wie sich ihr Gesang erhebt? Der Zuschauer macht sich keine Illusionen darüber; er weiß sehr gut, daß Margarete kein reiner Geist ist, der sich allmählich in die Lüfte schwingt. Man hat wieder einmal das Bessere des Guten gewollt und ist über das Ziel hinausgeschossen. Es wäre weise, hinfort auf diesen Himmelfahrtseffekt zu verzichten.

An dieser Stelle, wo geistreiche, enharmonische Verflechtungen so wunderbare Modulationen herbeiführen, ist der Klang der Hörner mit Glück und Geschick angewandt. An einer der vorhergehenden Passagen hingegen, bei den Worten: „Himmlische Seligkeit" scheinen mir die Pausaunen nicht angebracht zu sein.

Der dritte Akt beginnt mit der Romanze der verlassenen Margarete. Sie sitzt am Spinnrad und spinnt. Um was handelt es sich? Um den Schmerz des armen Kindes, um seine verachtete Liebe, seine Herzensangst und Qual. Und nur dies zu schildern, daran soll der Musiker einzig und allein denken. Warum also in die Begleitung diese Art ein Rumrum bringen, welches das Geräusch des Spinnrades nachahmen soll? Bei Schubert war dies vielleicht zu entschuldigen, in einem Gesangsstück, welches nicht für das Theater bestimmt ist, einem den Gedanken an das Spinnrad

geben zu wollen, weil man es nicht sieht (wenn hier das Spinnrad überhaupt eine Rolle spielen soll), aber in der Oper sieht man es: Margarete spinnt wirklich. Wozu also diese überflüssige Nachahmung in der Begleitung.

Der Chor, den die Gefährten des Valentin singen:

Legt die Waffen nieder,

ist sehr hübsch.

Dem Marschmotiv, welches außerordentlich reich instrumentiert ist, fehlt es an Vornehmheit und Deutlichkeit. Durch die Klapphörner im Baß wird im Mittelsatz eine wunderbare Wirkung erzielt. Das Crescendo hingegen, welches das Motiv von neuem aufnimmt, mußte nach meinem Sinn etwas länger sein, um die Explosion des Finale noch mehr vorzubereiten und heraustreten zu lassen.

Dieser Marsch wurde mit viel Geschrei da capo verlangt, aber die wundervolle Faustarie im zweiten Akt wurde nur wenig applaudiert!!!

— Pudding für das Volk! —

Die Serenade von Mephisto ist nicht hervorragend.

Im Ensemble der Sterbeszene von Valentin sind einige Passagen von außerordentlich dramatischer Wirkung

Höre mich jetzt an, Margarete, ich sage Dir's,
Weil bald ich vor den ew'gen Richter trete,

wird von düsteren Harmonien begleitet, dann ertönt der Schreckensruf der Posaunen und mit dem Ensemble der Volksstimmen wird diese Stelle in ganz hervorragender Weise zu Ende geführt. Das ist von erhabener Wirkung. Ebenso musikalisch bedeutend ist die Kirchenszene, wo sich der Klang der Orgel und der frommen Gesänge mit Mephistos Fluch und den herzzerreißenden Tönen der bereuenden Margarete vermischt.

Der Hexensabbat auf dem Blocksberg erscheint verkürzt, aber ich weiß allerdings nicht recht, ob es möglich gewesen wäre, diese Szene auf einem kleinen Theater vollständiger darzustellen.

Nun sehen wir eine antike Erscheinung: Kleopatra, umgeben von ihrem wollüstigen Hof; die ägyptische Königin, Iras und Charmian liegen nachlässig hingestreckt auf purpurnen Ruhebetten

und trinken. Man hört schmachtenden Bacchantengesang, der durch den Charakter der Szene gerechtfertigt ist. Der fünfte Akt wird durch ein zu langes Vorspiel eingeleitet. Wenn der Komponist uns noch eine Viertelstunde vor Mitternacht so schauerliche Dinge zu sagen hat, so soll er sich nicht damit amüsieren Klarinettensoli spielen zu lassen.

Dieser Akt ist allerdings nur ganz kurz. Er besteht beinahe allein aus der berühmten Gefängnisszene. Hier war die Aufgabe des Musikers außerordentlich schwer. Diese furchtbare Verzweiflung des wahnsinnigen Mädchens, die auf dem Stroh kauert, ihr wildes Angstgeschrei, Fausts vergebliches Flehen, das alles ist zu gespannt, zu gewaltsam, zu physisch schmerzlich für die Musik. Dann kommt Mephisto hinzu und ruft:

Auf! Rettet ihr Leben, der Tag naht heran.

Hier ist eine solche Hast der Einwürfe geboten, ein so kurzer, herrischer drängender Akzent, wenn ich mich so ausdrücken darf, daß man nicht weiß, wie man das von den Sängern erreichen soll, besonders hier in Frankreich, wo sie die Töne im Rezitativ bis in alle Ewigkeit ausziehen, wenn sie nur zu sagen haben: — Ja, — Nein, — Du lügst. —

Nach vier Stunden Musik empfindet man immer eine große Erschlaffung. Folglich habe ich auch von diesem Akt, um die Wahrheit zu gestehen, nur eine sehr konfuse Idee, ich muß ihn noch wieder hören, um darüber urteilen zu können.

Der Schlußchor während Margaretens Apotheose wird entschieden viel zu laut gesungen. Es ist merkwürdig, welche Abneigung unsere lyrischen Theater gegen leise Chöre haben und welche unerklärliche Unwissenheit bei unsern Chordirektoren herrscht, welche die Wirkung nicht zu kennen scheinen, die eine sanfte Stimmung im Gesang unfehlbar auf alle Welt ausübt!

Madame Carvalho sang wie immer schön und hat die Rolle der Margarete mit Verständnis kreiert. Ihre Haltung, ihre Bewegungen sind außerordentlich weich und anmutsvoll, ihr Gewand sehr reizend. In der Gartenszene, in den bleichen Strahlen des Mondes, war ihre Gestalt unendlich poetisch.

Barbot hat sich seiner schwierigen Aufgabe als Faust mit viel

Glück entledigt, oft sogar mit echtem Talent. Ballanqué ist ein vorzüglicher Mephisto. Er hat die richtige Erscheinung dafür, das scharfe Profil, den diabolischen Blick, die spöttische Miene und die gewaltige Stimme.

Ein junger Debütant, namens Reynal, mit einer guten, nicht tremolierenden Stimme, hat die Partie des wackeren Soldaten Valentin sehr anständig wiedergegeben.

Das Orchester, welches unter der geschickten Leitung von Deloffre stand, verdient unsere vollste Anerkennung und den Dank des Komponisten.

Ich denke es ist unnötig, hinzuzufügen, daß die Oper mit außerordentlicher Sorgfalt inszeniert und ausgestattet war. Man weiß hinlänglich, daß Carvalho, sobald es sich um das Schicksal großer Werke handelt, in deren Zukunft er Vertrauen hat, keine Kosten scheut und mit wahrhaft kühner Intelligenz große Summen opfert.

Ich habe kürzlich anläßlich der Aufführung von »La Fée Carabosse« gesagt: dies kann vielleicht der Erfolg des Tages werden. „Faust" ist sicherlich der Erfolg der Zukunft.

Henry Litolff.

Die Symphoniemusik in Paris.

Henry Litolff: Sein viertes Symphoniekonzert.

5. März 1858.

Man muß gestehen, daß Paris die Stadt in Europa ist, wo die Gedankenrichtung in jedem Genre die bedeutendste ist, wenn nicht die schnellste, und wo sich das Leben der Kunst nach langer Schlafsucht zuweilen mit der größten Energie betätigt. Das beweist, wie mächtig die Liebe zum Schönen in den Herzen einiger fünf- oder sechshundert Leute ist, welche die kleine Künstlerwelt bilden, denn Entmutigung oder Widerwille hätten sie sonst erstickt. Um uns in unsern musikalischen Bestrebungen zu stärken, brauchen wir nur zu sehen, welch ganz andere Tätigkeit die Musiker unserer Epoche entfalten als vor zwanzig Jahren. Damals hatten fast alle einen großen Glauben an sich und an das gute Gelingen ihrer Bemühungen, heute haben fast alle diesen Glauben verloren, trotzdem beharren sie in ihrem Bestreben.

Ihr Mut gleicht dem einer Schiffsbemannung, welche die antarktischen Pole erforscht. Die kühnen Seefahrer haben zuerst freudig den Gefahren der Sandbänke und schwimmenden Eisberge getrotzt; allmählich wird die Kälte intensiv, das Schiff ist mit Eis behangen, es bewegt sich nur schwer und langsam; der Augenblick ist nah, wo das erstarrte Meer es mit einer schweigenden, totähnlichen Unbeweglichkeit gefangen nehmen wird. Die Gefahr wird zur Gewißheit, alle Lebewesen sind verschwunden! Hier gibt es keine Vögel mehr, die ihre Schwingen in dem grauen Himmel entfalten; ein dicker Nebel fällt nieder, nur noch Pinguine stehen dumm da auf

den einsamen Eisinseln, fischen ihre magere Beute und regen ihre federlosen Fittiche, die unfähig sind, sie in die Luft empor zu tragen .... Die Matrosen sind schweigsam geworden, ihre Stimmung ist finster, und die wenigen Worte, die sie wechseln, wenn sie sich auf der Schiffsbrücke begegnen, unterscheiden sich wenig von dem düsteren Spruch der Trappisten:

„Brüder, wir müssen sterben“ ....

. . . . . .

Aber ein Sonnenstrahl kommt, die Kälte läßt nach, die Matrosen lauschen eifrig auf das geheimnisvolle Geräusch der Ebene; man hört ein fernes Krachen, das Eis ist gebrochen, das Schiff erzittert, lebt, es bewegt sich fort.

Von einem dieser seltenen Lichtblicke, welche den Schiffern die Hoffnung wiedergeben, wollen wir die Leser unterhalten. Leider müssen wir gestehen, daß unser nautischer Vergleich an einer Stelle einen Leck hat. Die abenteuerlichsten Schiffe haben, nachdem sie endlich aus den Eisketten befreit wurden, endlich wieder an den Ort gelangen können, wo die Sonne und das Leben lächeln, während unsere arme musikalische Korvette verdammt zu sein scheint, die Polarkreise nicht mehr zu verlassen. Wohin sich wenden, um mildere Himmel zu finden? Für sie ist alles Pol und Eiszapfen, und Pinguine heften sich an sie bis zu den Tropen. Um den Grund unserer entmutigenden Art, die Dinge zu sehen, ganz zu begreifen, muß man wissen, daß die lyrischen Theater, von denen Europa überschwemmt ist und die bei der großen Menge so beliebt sind, für uns nicht zur Musik zählen. Die reine Musik ist eine freie, mächtige Kunst, die stark ist aus sich selbst. Die lyrischen Theater aber sind Handelshäuser, in denen diese Kunst nur gelitten ist und überdies zu Zwecken ausgebeutet wird, über die ihr Stolz sich nur zu oft empören muß.

Die ganze Geschicklichkeit der Direktoren dieser Handels-Etablissements besteht darin, dem Publikum die Musik erträglich zu machen, teils durch das Interesse, welches das Drama bietet, teils durch die Inszenierung, die Kulissen, das Ballett, die sich einer packenden, geschickt kombinierten Handlung trefflich anpassen, und noch durch andere Mittel, die deutlich zeigen, wohin wir geraten. Kurz und

gut, in diesen Theatern zielt alles darauf hin, den Aphorismus eines berühmten Direktors der Opéra zu rechtfertigen: „Die beste Musik ist die, welche in einer Oper nichts verdirbt.“ Das soll heißen, die beste Musik ist eine gute Dirne, und um Balzacs Ausdruck zu gebrauchen, sie ist eine Dirne, mit der man keine Umstände zu machen braucht, mit der man tun kann was man will. Und darum halten wir den Vergleich aufrecht, den der Verfasser nicht in französischen Ausdrücken wiedergeben will: „Die Theater sind, was Musik betrifft: sicut amori lupanar.“

Ich will nicht behaupten, daß dies bedingt sei, und daß die Natur der Werke, die in den lyrischen Theatern aufgeführt werden, notwendigerweise dies Resultat haben müßte; ich bin weit davon entfernt, das zu denken, aber es ist so.

Der Theaterkomponist gleicht einem Menschen, der einen Fluß durchschwimmen will und an jedem Fuß eine Bleikugel nachschleppt. Er verläßt das Ufer mit zwei oder drei Luftblasen, welche ihn auf den Wellen unterstützen sollen. Wenn sie unter ihm zerplatzen oder sich von ihm losreißen, sinkt er auf den Grund. Die größten Musiker, die wissendsten Gelehrten, selbst die berühmtesten und populärsten, sind oft von ihren Luftblasen in Stich gelassen worden. Andere hingegen, die kräftig von einem Rettungsgürtel unterstützt und vom Winde getrieben wurden, sind durch den tiefsten Fluß sicher hindurch gekommen, ohne daß sie schwimmen konnten. Abgesehen vom Theater, ist die Lage der Komponisten in Paris folgende:

Sind in der Hauptstadt der zivilisierten Welt musikalische Institutionen, wo ihre Werke gut aufgeführt und richtig geschätzt werden können? Was die Kirchenmusik anbetrifft, so gibt es nichts dergleichen. Nicht eine der Kirchen hat einen genügenden Chor, geschweige denn ein Orchester. Ein Komponist, der sein musikalisch-religiöses Werk in einer Kirche aufführen lassen will und die Konzession dazu erhält, kann dies nur, wenn er mit großem Kostenaufwand die in den verschiedenen Theatern verstreuten Kräfte auftreibt, die er braucht, und das Ergebnis ist folgendes: er hat, will ich annehmen, acht Monate an seiner Partitur gearbeitet, da seine Zeit „gar keinen Wert“ hat, so bringe ich diese Ausgabe nicht in

Rechnung; um sein Werk aufführen zu können, müssen die Gesangs- und Orchesterpartien ausgeschrieben und vervielfältigt werden. Wenn die Aufführung auch nur einigermaßen wirkungsvoll sein soll, so braucht er einen umfangreichen Musikkörper, und die Abschrift der Partituren kostet ihn zum mindesten tausend Francs. Er braucht ein Personal von wenigstens sechzig Choristen und sechzig Musikern. Diese hundertzwanzig Musiker erklären sich aus reiner Gefälligkeit mit dem bescheidenen Honorar von zehn Francs pro Kopf einverstanden, kosten dem Komponisten immerhin zwölfhundert Francs. Fügen wir zu dieser Summe noch einige hundert Francs an kleinen Kosten hinzu, wie die Miete für die Instrumente und Pulte ꝛc. Das Werk wird nach zwei ungenügenden Proben wiedergegeben und meistens unter den ungünstigsten Bedingungen von einem, im musikalischen Sinne, unzivilisierten Publikum gehört. Es gelangt vielleicht im Laufe von zehn Jahren zweimal zur Aufführung, vielleicht auch nie mehr. Man hat es bei der Premiere kaum begriffen und tags darauf ist es schon vergessen.

So hat ein Komponist acht Monate lang an seiner Partitur gearbeitet, er hat mindestens zweitausenddreihundert Francs opfern müssen, um die Aufmerksamkeit eines wenig intelligenten Publikums auf sein Werk zu lenken, das noch dazu mangelhaft ausgeführt wird.

Die wenigen günstigen Gelegenheiten kommen hier nicht in Betracht, wo zwei oder drei Komponisten in der Lage waren, ihre Werke mit einem geringen Kostenaufwand aufzuführen, dank des gütigen Wohlwollens eines aufgeklärten Priesters, der darin einwilligte, daß die Zuhörer ihre Plätze in der Kirche bezahlten. Auf diese Weise waren die Ausgaben des Komponisten doch zum Teil gedeckt, aber solche Ausnahmen sind selten. Daher ist bei uns für einen Komponisten, welcher Kirchenmusik schreibt, nichts zu machen, wenn er nicht über eine Rente von vierzig bis fünfzigtausend Francs verfügt.

Handelt es sich um eigentliche Konzertmusik, so findet er zu seinem Zweck zwei Gesellschaften, von denen die eine schon lange, die andere erst seit kurzem besteht, und die alle vierzehn Tage, aber nur während dreier Monate funktioniert. Die erstere, die Konzert-

gesellschaft vom Konservatorium, wurde unter den allergünstigsten Bedingungen gegründet, ein großer Saal steht ihr jederzeit zur Verfügung, das ausübende Personal besteht in der Regel aus den besten Musikern von Paris, und die Werke, die zur Aufführung gelangen, werden fast immer mit größter Sorgfalt einstudiert. Aber die Konservatorium-Gesellschaft beschränkt ihre Aufgabe auf eine gewisse Zahl von Meisterwerken einiger berühmter Toten; die Lebenden existieren nicht für sie. Nichtsdestoweniger hat sie eine schöne Aufgabe, die sie auch würdig erfüllt. Wenn die Komponisten am Konzertsaal des Konservatoriums vorübergehen, so sollen sie die Schwelle mit Ehrfurcht grüßen, wie es die französischen Offiziere taten, als sie die große Pyramide erblickten, in welcher die Ägypter seit vielen Jahrhunderten die Mumien der Pharaonen aufbewahrten.

Die andere Institution, die Gesellschaft der jungen Künstler, welche von Pasdeloup mit Eifer und Hingabe geleitet wird, hat keinen eigenen Saal. Ihre Versammlungen finden in dem zu diesem Zweck gemieteten Saale Herz in der Rue de la Victoire statt, in dem man uur mit Mühe und Not ein Orchester von sechzig Mann und einen Chor von vierzig Mann unterbringen kann. Da die vereinigten Musiker aus den sechs oder sieben jährlichen Versammlungen nur ein sehr geringes Benefiz erzielen, und angewiesen sind, ihr Talent, von dem sie leben müssen, auf jede Weise zu verwerten, so sind sie selten pünktlich bei den Proben. Es kommt eigentlich nie vor, daß das Orchester bei den Vorbereitungen zur Aufführung vollständig beisammen ist. Bald fehlen zwei Hörner, bald zwei Pauken, ein anderes Mal sind nur zwei Kontrabässe da und die Flöten kommen zwei Stunden zu spät. Die Nacht vorher war ein Ball, und die Herren Musiker kamen daher erst um fünf Uhr morgens ins Bett. Man muß doch wenigstens ein bißchen schlafen. Der wiederum hat eine Stunde zu geben, ein anderer hat eine Probe im Theater, usw. . . . Und verdenken kann man es ihnen nicht. Aber welch eine Qual für den Orchester-Dirigenten dieser Gesellschaft! Und erst für den Komponisten, wenn er dabei ist. Denn er kann in der Tat dabei sein, weil die „Gesellschaft der jungen Künstler", bei all ihrer Verehrung für die berühmten

Toten, den Lebenden nicht den Krieg erklärt hat. Im Gegenteil, man muß gestehen, daß sie sich trotz ihrer beschränkten Mittel um moderne Kunst schon in bedeutender Weise verdient gemacht hat. Die „Konzerte von Paris", die unter der vorzüglichen Leitung von Arban stehen, sind aber immerhin Promenadenkonzerte und stehen notwendigerweise wegen ihres gemischten Genres und wegen des Publikums, an welches sie sich richten, außerhalb der Bedingungen, welche sich an die ernste Musik knüpfen.

Als Litolff nach Paris kam, konnte er daher nicht besser tun, als an die Tür der „Gesellschaft junger Künstler" anzuklopfen, die sich ihm dann auch weit öffnete. Die jungen Künstler sowohl wie der Dirigent haben den Komponisten brüderlich aufgenommen und stellten alle Mittel zur Aufführung, welche in ihrem Bereich lagen, zu seiner Verfügung. Der Lohn für ihre intelligente Zuvorkommenheit blieb nicht aus; Litolffs Erfolg war ein derartiger, daß das Konzert, in welchem er sich zuerst hören ließ, als der glänzendste Tag bezeichnet werden muß, den die „Gesellschaft der jungen Künstler" seit ihrem Bestehen gefeiert hat.

Henry Litolff wurde als Sohn eines Franzosen und einer Engländerin in London geboren; nach einigen schweren Jahren in Paris, kam sein Talent in Deutschland zur Reife; Belgien hat zuerst den hohen Wert seiner Werke erkannt, und nun spendet auch Paris, wohin er seit achtzehn Jahren nicht mehr gekommen war, ihm Beifall und bestätigt das Urteil der Belgier und Deutschen. Litolff gehört zu den besten Komponisten. Er besitzt Wissen, Inspiration und Verstand. Eine verzehrende Glut ist der Grundzug seines Charakters und würde ihn notgedrungen zu Gewaltsamkeiten und Übertreibungen veranlassen, unter denen die musikalische Schönheit immer leidet, wenn nicht eine tiefe Kenntnis dessen, was die wahre Kunst erheischt und ein gesundes Urteil diesen von Leidenschaft überströmenden Fluß in sein Bett eindämmten und ihn hinderten, die Ufer zu zerstören.

Außerdem gehört Litolff zu der Rasse der großen Pianisten, und in dem nervösen, mächtigen, aber stets klar rhythmischen Spiel des Virtuosen äußern sich ebenfalls die Eigenschaften, welche ich dem Komponisten nachrühmte.

Das symphonische Konzert, welches er uns vorführte, ist **nichts** weniger als eine umfangreiche Symphonie, in welcher dem **Orchester** ein Klavier beigefügt ist, das nur zeitweilig das **Instrumental**-Ensemble beherrscht. Das Werk ist ungeheuer lebhaft im **Kolorit**; die Frische der Gedanken aller Art ist mit einem herben **Ausdruck** verbunden, der überraschend auf den Zuhörer wirkt, seine **Aufmerksamkeit** ganz gefangen nimmt und ihn tief bewegt. **Die stete** Vornehmheit des melodischen Stils wird noch erhöht durch **eine** graziöse, edle Harmonie, die für die gewöhnlichen Musiker ein **ganz** fremder Begriff ist. Dasselbe gilt von der Instrumentation. **Jede** einzelne Stimme im Orchester ist gebraucht, um die ihr **eigen**tümlichen Effekte hervorzubringen, aber nur dann, wenn die **Natur** des musikalischen Gedankens und die Beschaffenheit des Ausdruckes ihre Intervention erheischen. Es ist ein fürstliches Orchester. Wenn der Zuhörer diese schön kombinierten Klänge hört, so ist es ihm, als durchwandere er einen reichen Palast, der von Künstlerhand ausgestattet ist; während er beim Anhören der flachen Instrumentationen gewisser Opern glauben kann, daß er in den Laden eines Schuhflickers geraten ist.

Die Proportionen des ersten Teiles dieser instrumentalen Tetralogie sind riesig; dennoch läßt das Interesse in keinem Augenblicke nach, so verschieden sind die Formen, so geschickt ist das Zwischenspiel des Klaviers gehandhabt und so wohl angebracht ist die jedesmalige Wiederholung des Leitmotivs.

Dieser erste Teil ist bedeutender als die drei folgenden, durch die feurige Leidenschaft, die sich hindurchzieht und die der Hauptzug der Litolffschen Musik ist. Unter andern bedeutenden und schönen Sachen dieser großen Seiten muß man noch ein intermittierendes chromatisches Crescendo erwähnen, das in dem Zuhörer eine fast schmerzliche Seelenangst erweckt. Es wird bewirkt durch ein Tremolo sämtlicher Streichinstrumente, anfangs in zwei Teilen, dann in vier, welches sich hebt und senkt, wieder hebt und senkt, dann endlich in fortgesetzter Steigerung zum Fortissimo anschwillt. Darüber wirbeln die Klavier-Arpeggien mit stets anwachsender unwiderstehlicher Gewalt. Diese Stelle erregte am Konzerttage wie bei der Generalprobe einen wahren Beifallssturm.

Wir müssen hinzufügen, daß dieser erstaunliche Teil für manche der Zuhörer, die an den andern drei Teilen großen Gefallen fanden, ein wirkliches Rätsel geblieben ist, und daß sie inmitten der allgemeinen Erregung kalt blieben und erstaunt waren über die laute Begeisterung ihrer Nachbarn. Dieses Phänomen zeigt sich immer in solchen Fällen; es scheint, daß eine gewisse musikalische Ideenrichtung für manche Leute unzugänglich ist. Das muß man zugeben und sich darnach richten.

Das Scherzo hingegen schien den Beifall aller zu finden. Es ist außerordentlich fein und lebhaft und neu, was die musikalische Form anbelangt. Außergewöhnliche Modulationen bringen eine sehr pikante Wirkung hervor, die frei von aller Härte ist: so die erste, wo der Komponist in drei schnellen Takten von D-Moll auf E-Dur übergeht. Im Mittelsatz des Scherzo spielten die gedämpften Violinen eine langsame, episodische Melodie in sehr weichen, leisen Tönen, zu denen das Klavier das Hauptthema des Scherzos wie ein übermütiger Vogel zwitschert.

Das Adagio religioso in F ist, obgleich es mit dem D-Moll-Akkord beginnt, eines der schönsten Beispiele, die mir bekannt sind, wo sich der Adel des Stils mit der Tiefe des Ausdrucks verbindet. Die Melodie wird anfangs von vier Hörnern vorgetragen, die nur von einem Pizzicato der Bässe begleitet sind; dann taucht sie wieder in den ruhigen Klavier-Arpeggien auf und nun übernehmen sie von neuem die geheimnisvollen Stimmen der Hörner, dann wird sie von dem Violoncell getragen; und immer, immer scheint dieser Hauch ruhiger Trauer, den Beethoven so oft in erhabener Weise geschildert hat, an Tiefe und Majestät zu wachsen.

Das Finale, in welchem die symphonische Form sehr häufig zur Anwendung kommt, ähnelt durch seinen oft wilden Ausdruck und die glückliche Anwendung des chromatischen Stils im Charakter dem bereits erwähnten Stück. Es ist vielleicht weniger ergreifend, aber man findet auch hier sehr schöne, neue Kombinationen. — So z. B. die Stelle, wo das Thema von den Bässen wieder aufgenommen wird zu einem Begleitmotiv in hohen, detachierten Noten, welche die Geigen leise spielen; und besonders die Stelle, wo das Thema im Klavier wieder viel langsamer auftaucht und wie von einem

Kirchengewölbe herab erklingt, welches von vier gehaltenen Tönen der Streichinstrumente auf E und E-Moll gebildet wird.

Das ist wahr, lebensvoll, überraschend und reizend.

Der Erfolg dieser reichen Partitur war »strepitoso«; dieses Wort gibt besser wieder, was ich sagen will, als unser Ausdruck „lärmend", den man im schlechten Sinne auffassen könnte, und wir müssen zum Lobe der zahlreichen deutschen und französischen Virtuosen und Komponisten, die dieser interessanten musikalischen Matinee beiwohnten, sagen, daß sie Litolff mit wahrer Seelenwärme und freimütiger Herzlichkeit Beifall zollten.

Offenbach.

Barkouf.

2. und 3. Januar 1861.

Ein Provinzschauspieler, der eines Abends dem Publikum die gebührende Achtung schuldig geblieben war, wurde vom Parterre gezwungen, auf der Bühne niederzuknien und die versammelte Gesellschaft um Entschuldigung zu bitten. „Meine Herren", sagte er mit kläglicher Stimme, „nie habe ich so sehr wie heute die Niedrigkeit unseres Standes gefühlt . . . ." worauf das Parterre in Gelächter ausbrach, ihn nicht weiterreden ließ und ihm verzieh.

Ich verlange nicht, daß man mir applaudiere, aber ich wäre sehr glücklich, wollte man mich inmitten der Erzählung, die ich anfangen will, unterbrechen.

Die Geschichte begibt sich in Lahore und handelt von einem dummen Streich, den man den Parisern spielen will.

Das Volk stürzt auf einen der großen Plätze dieser indischen Stadt, es heult, es schreit, es kreischt, läuft aufgeregt umher und verschwindet. Dann erscheint es von neuem und beginnt wieder zu heulen, rufen, kreischen, wild umher zu laufen und verschwindet abermals. Fensterscheiben werden zertrümmert (haben die Häuser von Lahore viele Fensterscheiben???), ein Wagen mit Orangen wird geplündert und diese vorzüglichen Früchte werden einem Großwesir an den Kopf geworfen.

Hierauf kommt der Großmogul hinzu, der auf alles was man ihm von rechts sagt (niemand spricht ihm direkt gegenüber) mit der Stimme eines wilden Ungeheuers: „Sehr gut" antwortet und „Genug" auf alles, was man ihm von links sagt. Seine Hoheit ist außer sich vor Zorn über die Unordnung, welche die Bevölkerung

in den Straßen seiner Hauptstadt angerichtet hat, und um
wiegler zu strafen, beschließt er, daß ein Hund, namens
eine Dogge, die Seine Hoheit mit seiner Zuneigung und
Vertrauen beehrt, fortan Gouverneur von Lahore sein soll
Hund, der übrigens eines solchen Ranges würdig und e
gesetzt wie ein Doge von Venedig ist, gehörte ehemals
einer jungen Orangenverkäuferin, die auch unter ander
Liebhaber besaß. Nun geschah es, daß die Dogge wie
haber eines schönen Tages verschwanden, ohne daß der
andere mit fortgeschleppt hätte. Der Hund wurde gestu
der Dieb bot ihn dem Groß-Mogul dar; der Liebhaber
bei den Wächtern seiner Hoheit anwerben und entzünde
tige Leidenschaft in der alten häßlichen Tochter des G
die ihn wie ihren Hund behandelte. So wurde al
Gouverneur von Lahore. Und warum etwa nicht? War
gulas Pferd Konsul und wir sehen doch, wie gewisse Le
Intelligenz manchen Hunden und Pferden nachstehen, wie
einnehmen.

Nachdem der neue Gouverneur installiert ist, reis
mogul in das Innere des Landes, um hier eine Ver
ersticken. Aber er hat nicht verfehlt, vorher jedem die
zu versprechen, der sich unterstehen werde, Barkoufs
trotzen, oder auch nur sein Mißfallen zu erregen.

Der Großwesir will seine alte häßliche Tochter m
Soldaten, von dem ich schon sprach, verheiraten; d
Zeremonie stattfinden kann, bedarf es vor allen Di
willigung des Gouverneurs. Einer der Eunuche
welcher die erlauchte Zustimmung seiner hündischen G
wollte, wäre ums Haar gefressen worden. Bark
Gute Miene zu dieser Heirat. Was soll man
bleibt in der Schwebe. Nun erscheint die kleine Or
sie hat von der Rangerhöhung ihres Hundes geh
noch immer, sie will ihn wiedersehen. Mehr n
Dem Wesir, daß sie Barkouf dazu bestimmen
unter den Kontrakt zu setzen, um dadurch die
Vereinigung zu ermöglichen.

„Unglückliche"' sagt der Wesir, „Du willst es, Du willigst ein? Aber bedenke, der Gouverneur könnte Dich mit einem Male verschlingen. So gehe denn". Sie geht in die Kulisse, in welcher sich das Gemach des Gouverneurs befindet, und o Staunen! Barkouf, derselbe Barkouf, der sich sonst erlaubt, in dieser Kulisse wie ein Mensch zu kläffen, (denn es ist ein Hund, der die Menschen nachahmt) sagt diesmal nichts, er kriecht vor Maïma auf dem Bauch und will sie vor lauter Zärtlichkeit auffressen. Der Eunuche, welcher von der Bühne aus dies Schauspiel sieht, beschreibt es uns auf die dramatischste Weise. Ist das nicht reizend? Maïma läßt von Barkouf die Erlaubnis zur Heirat unterzeichnen, sie zieht ihm die Ohren, streichelt ihn und singt ihm ein Lied, welches er früher gern hatte (es gibt nämlich Lieder für jeden Geschmack) und überbringt dem erstaunten Großwesir das gewünschte „gepfotete" Papier. „Aber nein, wenn die Dinge so stehen", sagt der Großwesir, so muß die Orangenverkäuferin zur Würde einer Geheimsekretärin seiner Exzellenz erhoben werden, denn der Gouverneur liebt sie, sie versteht seine Sprache, und die geringsten Nuancen seiner Unterhaltung, sei es daß er „Krrr!" macht und die Zähne zeigt, oder daß er „Wau, wau!" ruft. Gesagt, getan, Maïma wird als Sekretär-Dolmetscher des Gouverneurs installiert.

Die geplante Hochzeit wird gefeiert, aber in dem Augenblick, als das Paar aus der Moschee zurückkehrt, stößt Maïma einen kleinen scharfen Schrei aus, denn sie hat in dem Gatten den Geliebten erkannt, der an demselben Tage entfloh, als Barkouf ihr gestohlen wurde. Was hat das unglückselige Kind getan! Sie hat diese Heirat nicht nur nicht verhindert, sondern selbst dazu beigetragen daß sie stattfinden konnte, aber sie wird das weitere hindern.

„Euer Schwiegersohn braucht Barkoufs Genehmigung, um seine Frau hinweg zu führen", sagt sie zum Großwesir, „ich gehe, um sie von ihm zu verlangen". Sie tritt wieder in den Hundestall seiner Exzellenz; auf ein Zeichen, das sie ihm gibt, öffnet seine Exzellenz das Maul und macht: „Wau, wau, Krrrr!" „Es ist unmöglich," ruft Maïma, als sie zurückkommt, „der Gouverneur will nicht, daß euer Schwiegersohn seine Frau hinwegführt; er verlangt vielmehr, daß er zu seiner Leibwache gestellt wird. Der Gatte

muß also seinen Posten auf der Stelle antreten und darf seine Exzellenz weder bei Tage noch bei Nacht verlassen." — „Aber es ist mein Gatte, er darf mich nicht verlassen." — „Wohlan, trotzet den Befehlen und Ihr werdet ja sehen, was Euch geschehen wird, wenn der Großmogul davon erfährt." — Reizend, nicht wahr?

Alle Welt, mit Ausnahme des neuen Paares, bewundert die Weisheit des Gouverneurs, der übrigens einer Menge von Missetätern die Strafe erläßt und sich dadurch die begeisterte Anhänglichkeit des Pöbels sichert.

Seine Beliebtheit nimmt so rapid zu, daß der Großwesir anfängt, sich darüber zu beunruhigen. Er stellt sich an die Spitze einer Verschwörung, deren Zweck es ist, die neue Macht zu stürzen. Man will Barkouf vergiften. Es ist die Stunde, wo Seine Exzellenz zu dinieren pflegt; verdeckte Schüsseln werden herbeigetragen, dann ein großer Pokal. Seine Exzellenz hat zu trinken verlangt, und Maïma, die bei dem Feste den Vorsitz führt, hat alles erraten. Seine Exzellenz hat das Getränk so gut gefunden, sagt sie, daß er mir aufgetragen hat, den Großwesir und seine Freunde zu bitten, von seinem Weine ein Glas auf sein Wohl zu leeren. „Allah! Allah" (sagen die Indier Allah? Ja, gerade wie die Franzosen „God" sagen) Allah! Also der Wein ist vergiftet! Welch eine verzwickte Lage! Der Wein ist eingegossen, es hilft nichts, er muß getrunken werden! Da hört man wüstes Geschrei; die Tataren sind in die Stadt gedrungen!.... Zu den Waffen! Diese unerwartete Wendung rettet den Verschwörern das Leben. Auf diese Vorgänge hin kommt der Großmogul von seiner Expedition aus dem Innern des Landes zurück; seine bloße Gegenwart hat genügt, um den Aufruhr zu ersticken. Er erfährt von der weisen Leitung und großen Beliebtheit Barkoufs. „Oho", sagt sich der Großmogul, dieser Beamte muß abgesetzt werden, denn das Volk ist glücklich; das habe ich nicht gewollt, es könnte sich leicht daran gewöhnen." Der Kampf gegen die Tataren ist beendet. Großer Sieg! Aber ach! Der tapfere Gouverneur ist als Vorderster in den Reihen gefallen, durchbohrt von den Lanzenstichen der Feinde. „Sehr gut", brüllt der Großmogul. „Stern des Lichtes, was sollen wir tun?" — „Genug! Ich befehle, daß Maïma die Nachfolgerin von Barkouf

werde; da sie seine Sprache so gut verstand, so wird sie auch seine Weisheit geerbt haben. So werde sie denn Gouverneur und wähle einen Sekretär." Als ersten Regierungsakt erklärt Maïma die Heirat der Tochter des Großwesirs mit dem jungen Soldaten als null und nichtig; sie bestimmt ihn zu ihrem Geheimsekretär und belehnt ihn mit Herz und Hand; alle Welt ist darüber entzückt und klafft den Schlußchor.

Diese Oper gehört augenscheinlich zu dem Genre, das in den Theatern, die ich hier nicht nennen kann, sehr in Ehren steht; aber wo lag die Notwendigkeit, das Stück in der Opéra Comique aufführen zu lassen, vor einem Publikum, das auf dieses spezielle Genre nicht vorbereitet ist und daran nur Anstoß nehmen kann?

Es hat durchaus nicht komisch gewirkt; viele Leute waren im Gegenteil empört, andere lachten allerdings, aber nur darum, weil man gedacht hatte, daß sie über dies Stück lachen könnten. Einige waren ganz verstummt, andere waren kaum zu halten vor Wut. Nie habe ich im Foyer der Opéra Comique eine so aufgeregte Stimmung erlebt. Die Worte hagelten hernieder.

Es ist wahr, daß die Musik viel Schuld trug an dieser Empörung. Das Publikum ist ganz geneigt, alle Arten von Musik gelten zu lassen, selbst die langweiligste; es würde also auch das Genre dieser Theater, die ich nicht nennen kann, zulassen, unter der Bedingung, daß dies triviale Genre, wie man sagt, dies grimassenhafte Genre, wie man versichert (denn ich spreche nur vom Hörensagen, ich kenne es nicht und werde es niemals kennen), unter der Bedingung, sage ich, daß dies Genre es amüsiert und in einerlei welchem Teil seines Körpers den geheimen Kitzel erregt hätte, welcher bei vielen Leuten den Reiz der Musik ausmacht. Aber niemals wird dieser gute Schahababam von Publikum unter irgend einem Vorwande zulassen, daß man ihm die Ohren zerreißt und das Nervensystem mit Dissonanzen quält. Und das geschah bei der Aufführung von Barkouf. Ohne sich über die Ursache ihres Unbehagens ganz klar zu werden, waren die nichtmusikalischen Zuhörer beunruhigt und erschreckt; sie schienen zu sagen: „Was geht denn vor? Was wird uns geschehen? Hat man die Absicht uns Schlimmes zufügen zu wollen?"

Die Musikkenner sagten sich voll Empörung: „Verliert der Komponist den Verstand? Was sollen diese Harmonien, die nicht mit dem Gesang übereinstimmen? Was soll dieser wütige unterbrochene Baß auf der verzierten Dominante (schöne Verzierung), welcher durch die Mollsechste die Molltonart angibt, während das übrige Orchester in der Durtonart spielt?“ Alles das kann man zweifellos machen, aber mit Kunst, und hier ist das mit einer Nonchalance vorgeführt, ohne eine Ahnung der Gefahr, wie man es nie gesehen hat. Das erinnert an das Kind, das eine Sprengpatrone zum Munde führte und sie wie eine Zigarre rauchen wollte. Oder an das Beispiel anderer Musiker, die davon überzeugt sind, daß das Häßliche schön ist — vielleicht glaubte der Komponist, daß das Häßliche amüsant ist, komisch und jovial? „Das ist der Stil dieses Genres,“ wird er sagen, „nehmt ihn als solchen und laßt euch dadurch zerstreuen; er ist förderlich!“ — Danke schön! Sie stecken ein offenes Rasiermesser in meine Tasche, gerade in dem Augenblick, wo ich die Hand hineintue; Sie bieten mir einen Stuhl an und ziehen ihn zurück, wenn ich mich setzen will, oder vielmehr, Sie haben ihn mit Stacheln versehen, die mich grausam verwunden, wenn ich mich setze; Sie schnippeln Roßhaar in mein Bett, Sie spritzen Tinte durch das Schlüsselloch meines Zimmers und dann sagen Sie mir noch: „Lachen Sie — es ist komisch! O der gute Spaß! Man muß sich doch von Zeit zu Zeit amüsieren, man kann nicht immer ernst sein.“

Lieber möchte ich bei einem Totengräber wohnen als bei einem so witzigen Wirt.

In den Gehirnen einiger Musiker scheint etwas in Unordnung geraten zu sein. Der Wind, welcher von Deutschland herüberweht, hat sie verrückt gemacht. . . . .

Ist die Zeit erfüllt? . . . . Von welchem Messias mag der Verfasser von Barkouf wohl der Johannes sein?

. . . . . .

Stücke wie die Couplets von Maïma: »Ici Barkouf!« und die welche Berthelier singt: »Je grimpais, je rampais« und andere wo die Leute so und so viel mal wiederholen:

Allah! prends aujourd'hui
Pitié de mon ennui!

würden komisch erscheinen und hätten eine glückliche harmonische Wendung, wenn sie nicht so sonderbar begleitet wären. Selbst wenn ich mich auf den Standpunkt des Verfassers stelle, so scheint mir, daß er bei manchen Stellen über das Ziel hinausgeschossen ist wegen der ungeheuren Schnelligkeit, mit der er die Noten oder Silben einander folgen läßt. Am Ende der Ouvertüre z. B. führen die Violinen einen Lauf von so toller Geschwindigkeit aus, daß man nichts vernimmt als eine Art Gebrumme, was sich anhört, als seien eine Menge Wespen unter einer Glasglocke gefangen. Im Finale des zweiten Aktes und an andern Stellen hat die Partie von Berthelier syllabische Sätze, die mit solcher Rapidität gesungen werden sollen, daß die Worte chaldäisch oder japanisch sein könnten, denn man versteht doch nichts. Wenn aber die Komik hier hauptsächlich in den Worten liegt, wie soll man lachen, wenn man sie nicht versteht? Ich habe soeben das Finale des zweiten Aktes erwähnt. Es hat eine reiche Entwickelung; es setzt sich aus schönen melodischen Formen zusammen; der Rhythmus verkettet sich aufs glücklichste mit den Modulationen, das Orchester begleitet aufs beste, daß alle Welt darüber einig ist, dies als das best gelungene Stück der Partitur zu betrachten. — Sie lieben nicht das Possen-Genre, sagen Sie mir. — Ich ziehe das komische, geistreiche, pikante Genre vor. Übrigens davon ist gar nicht die Rede; es handelt sich hier um das wesentliche Element der Musik, richtig gesagt um die musikalische Materie. Rossini hat auch diesen Stoff, den Sie possenhaft nennen, behandelt, und sein »Pappataci« sein Dichter in „Mathilde Saabran", sein »Turco in Italia« und viele andere seiner Figuren reden die plattesten Dummheiten, für die der Komponist nicht verantwortlich ist, aber drücken sich darum doch in musikalischer Sprache aus.

Was ist denn mit dem Orchester, fragt einer der Zuhörer, der von diesem gräßlichen, unerhörten Finale ganz verwirrt ist. Niemals hat man Ähnliches gehört. — Ja, erwidert ein Passant, der die Frage gehört hat, — das ist dieselbe Sache wie Harlekin es macht, damit seine Stimme komisch klingen soll — dazu gehört ein besonderer Kniff. — Vielleicht, meint ein anderer, ist der Kam-

merton daran schuld. Die Instrumente können doch nicht alle falsch sein, sie sind noch nicht auf denselben Kammerton gestimmt, das hat sie auseinander gebracht. Nein, nein, antwortet ein Dritter, es kommt nur daher, weil die Violinen heute abend lauter konfuses Zeug spielen.

. . . . . .

Alle drei Sängerinnen, die nacheinander die Rolle der Maïma studiert haben, hatten Unglück; erst wurde Madame Ugalde krank, dann Mᵉˡˡᵉ Saint-Urbain; und schließlich ist Mᵉˡˡᵉ Marimon, die sich bis zum Vorabend der Vorstellung wohl fühlte .... nicht krank geworden und hat die Rolle gespielt.

Wir müssen sagen, daß sie mehrere Partien mit Glück gesungen hat. In gewissen Passagen zeigt sie eine geschickte, graziöse Vokalisation. An einer Stelle schmettert sie einen Lauf heraus, der auf dem hohen E oder F endet und sehr viel Beifall fand. Berthelier und Sainte-Foy waren ganz gegen ihre Gewohnheit wenig komisch. Ich sagte vorhin, daß Barkouf wie ein Mensch bellt; das kommt daher, und vielleicht haben Sie es bereits erraten, daß es ein Mensch war, der die Rolle des Hundes bellte. Wie kann man einen Künstler bis zu einer solchen Rolle erniedrigen! Zur Zeit, als die Opéra Comique noch unter der Leitung von M. Cerfbeer stand, hätte man so etwas nicht geduldet.

Ja lachen wir und machen wir Kalauer; wir haben große Lust zu lachen, große Lust zu lachen haben wir. Die musikalische Kunst ist augenblicklich gut im Gange in Paris. Man wird sie zu hohen Ehren und Würden erheben. Sie wird noch zum »Mamamouchi« gemacht werden. Voler far un paladina. Ioc! Dar turbanta con galera. Ioc, ioc! Hou la ba, ba la chou, ba la ba, ba la ba! Dann kommt die öffentliche Vernunft, wenn es bereits zu spät ist und entsetzt sich: „Herrgott, die Musik ist verrückt geworden."

Glücklicherweise hat sie noch, wenn man sie nicht ins Theater bringt, Anwandlungen von Geist, die ihre Freunde trösten mögen. Es gibt noch Virtuosen, die imstande sind, die Meisterwerke zu verstehen und würdig auszuführen und Zuhörer, die mit Andacht lauschen und aufrichtig bewundern. Man muß sich das sagen, damit man sich nicht kopfüber in einen Brunnen stürzt.

Ernest Reyer.

Die Statue.

24. April 1861.

Der Stoff zu dieser Oper, die soeben einen schönen Erfolg erzielte, ist wie man sagt einer arabischen Erzählung entnommen. Daraus erklärt sich die Kälte der Handlung, denn man hat selten für die Personen aus „Tausend und eine Nacht" Interesse. Aber die Verfasser glaubten sich verpflichtet, Reyer ein orientalisches Gedicht vorzulegen, und weil er schon einmal in seiner Symphonie von Selam die Karawanen, die Wüste und den Samum besungen hat, so meinten sie, er müsse wiederum den Samum, die Wüste und die Karawanen besingen. Glücklicherweise hat der Komponist diese Klippe zu vermeiden verstanden, und ist, obwohl er die lokale Färbung beibehielt, die sein Stoff von ihm verlangte, nicht in Reminiszenzen verfallen.

Es handelt sich um einen jungen blasierten, gelangweilten, halb ruinierten Araber, namens Selim, welcher Opium raucht und an nichts mehr glaubt. Ein Derwisch, der sich für ihn interessiert, ohne daß man recht weiß warum, kommt und macht ihm den Vorschlag, ihm sein Leben anders zu gestalten, verspricht ihm unendliche Reichtümer und grenzenlose Macht, wenn er seine Ratschläge befolgen wird. Selim hat nicht allzuviel dagegen einzuwenden und verpflichtet sich, die Forderungen des Derwisches zu erfüllen und die Reise nach Balbeck anzutreten, woselbst sich zwischen den Ruinen in einem unterirdischen Gewölbe unermeßliche Schätze von Gold und Edelsteinen befinden. Er reist ab; die Szene wechselt, und wir stehen vor den geheimnisvollen Ruinen. Selim ist halbtot vor

Ermüdung und Durst, doch wie gerufen ist in nächster Nähe eine Zisterne, aus welcher ein junges Mädchen tritt, den klassischen Krug auf der Schulter. Man errät, daß sie nicht verfehlen wird, den jungen Mann zu laben, und daß dieser, sobald er getrunken hat, seinerseits nicht versäumen wird, in Liebe für seine Wohltäterin zu entbrennen und daß das junge Mädchen sich von dieser Liebe rühren läßt. Alles das geschieht denn auch wirklich. Aber Selim traut seinem Herzen nicht, er hat auch sagen hören, daß man dem ersten Gefühl nicht trauen soll, weil es das einzig gute ist. Folglich dreht er seiner erwachten Liebe den Hals um, läßt Margiane (so heißt nämlich diese reizende Wüstenblume) sitzen und dringt in die unterirdischen Gewölbe ein. Wirklich findet er Gold im Überfluß, wie der Derwisch es ihm gesagt hatte. Am Eingange der Grotte stehen zwölf Statuen; ein leeres Postament weist auf das Fehlen einer dreizehnten Statue hin. Die Zahl 13 deutet auf irgend eine Teufelei. Verborgene Stimmen verkünden Selim, daß die dreizehnte Statue, welche dem, der sie besitzt, unermeßliche Schätze und unbegrenzte Macht geben wird, ihm an jenem Tage erscheinen werde, wo er die Nichte eines gewissen Kalum-Baruk dem Könige der Genien ausgeliefert habe, nachdem er das Mädchen in Mekka gefunden und geheiratet habe. Das ist eine merkwürdige Bedingung und ein noch weit merkwürdiger Auftrag; man könnte sich, ohne indiskret zu erscheinen, sagen, warum der König der Genien denn nicht selber hingeht die Schöne zu entführen, anstatt sie von einem Fremden heiraten zu lassen und zu verlangen, daß er sie ihm unberührt ausliefere. Die Könige der Genien aber sind keine gewöhnlichen Wesen, darum darf man auch nichts Ungewöhnliches in ihren Exzentrizitäten finden. Selim reist gen Mekka; er findet die Nichte des Kalum-Baruk und erkennt in ihr das junge Mädchen, welches ihn vor dem Verschmachten errettet hat. Margiane ist ebenfalls entzückt, den schönen Unbekannten wiederzusehen. Aber sie wird von ihrem alten Onkel geliebt, der in Wut gerät, als Selim ihm mit Heiratsabsichten kommt. Doch der alte Derwisch erscheint wieder, der, wie man sich wohl denken kann, kein anderer ist als der König der Genien in eigener Person, und dieser gute König nimmt den alten Kalum-Baruk, prügelt ihn durch und verwandelt ihn in einen

grotesken Musikanten, der zur Hochzeit der beiden jungen Leute die Flöte spielen muß.

Der falsche Karum-Baluk hat nur das Herz seiner Nichte erproben wollen, indem er vorgab, sich der Heirat zu widersetzen. Darüber sind unsere jungen Gatten sehr glücklich, und Selim ist um so glücklicher, als er die Anmut, Keuschheit und Zärtlichkeit Margianes erkennt und darüber in heißer Liebe entbrennt. Die Sache nimmt für unseren Helden einen grausam dramatischen Charakter an. Eine lange Reise steht ihm bevor, um nach Balbeck zurückzukehren und seine Frau (denn sie ist doch seine Frau) dem Könige der Genien unberührt auszuliefern. Nach zwei Tagen, die sie in der Wüste verbracht haben, finden wir sie ganz ermattet vor Durst und fast verschmachtend in einem Zelte wieder; der Samum weht, alle Araber der Karawane sind entflohen und nichts macht durstiger als zu zweien allein in einem Zelt in einer Glutatmosphäre zu sein. Es wird sich etwas sehr Natürliches ereignen, als gerade der Derwisch wieder auftaucht und den unklugen Selim, der drauf und dran war, sein Gelübde zu vergessen, in tiefen Schlaf versenkt. Als Selim erwacht, glaubt er, daß der König der Genien gekommen sei und Margiane mit sich genommen habe, daß also die ihm gestellte Aufgabe gelöst sei und er folglich nun in den Besitz des Schatzes und der bewußten Statue treten könne. Ja aber, er will sie gar nicht mehr, er ist wütend, er will seine Frau und nicht die Statue haben. „Weder Gold noch Macht machen mich glücklich" sagt er sich. Er eilt in das Gewölbe, des Samums nicht achtend, und als er hier anlangt, will er in seinem Zorn alles zerschlagen, als auf dem leeren Postament eine reizende Figur erscheint: es ist Margiane selbst, die beseligt in die Arme ihres Gatten sinkt. Der König der Genien hat sich nur einen Augenblick das Vergnügen gemacht, die biedern, armen jungen Leute ein wenig zu quälen. Er wollte eine Märchenoper machen.

Die Partitur Reyers verrät uns einen Musiker von Stil, Charakter und wahrhaftigem Ausdruck. Die Form mehrerer Stücke tritt nicht immer völlig klar hervor, aber man findet hier überall, was auch den Hauptreiz von Webers Werken ausmacht, tiefes Empfinden, eine natürliche Originalität der Melodie, eine farbenreiche

Harmonie und eine energische Instrumentation, die frei von allem Gewaltsamen und Brutalen ist.

Nach einer kurzen instrumentalen Introduktion hört man den Chor der Opiumraucher, der von wollustschweren Seufzern des Orchesters begleitet ist; dies Stück ist entzückend und von einem bezaubernden Kolorit. Es gibt wunderbar den so oft gerühmten schwärmerischen Zustand der vom Haschisch trunkenen Orientalen wieder. Margianes Lieder am Rande der Zisterne sind graziös und reizend, und die Begleitung des englischen Horns gibt ihnen einen ganz eigenen, traurigen Charakter, der wunderbar zu der Situation paßt. Den anmutigen Gesang:

„Man sagt gewisse Schlangen ..."

hat man mit großem Beifall aufgenommen.

Nach dem schönen Duett zwischen Selim und Margiane:

„Erlaube mir, daß meine Hand ..."

macht sich etwas Monotonie in der Partitur geltend, die aus der zu großen Anzahl von langsamen Tempi entsteht, von Phrasen, die von gedämpften Tönen begleitet werden und durch eine zu häufige Anwendung des englischen Horns. So war wenigstens mein erster Eindruck, von dem ich vielleicht noch wieder zurückkommen werde. Hingegen strahlt aus dem Chor in dem unterirdischen Gewölbe eine prachtvolle Energie; der Chor der Karawane wird von Flötenmotiven und einer fortwährenden Fagottstimme begleitet, was von sehr reizvoller Wirkung ist. Dieser Akt schließt mit der Erzählung von den Wundern, die sich in dem unterirdischen Reiche befinden. Die aufsteigende Folge der Posaunen, die diese Erzählung begleiten, ist ein musikalischer Fund.

Der zweite Akt wird durch eine hübsche kleine Instrumentalfuge eingeleitet, bei der die Violinen sich, wie man leider gestehen muß, auf die kläglichste Weise verwickelt haben, obgleich sie durchaus keine Schwierigkeit bietet. Ein Motiv der Blasinstrumente begleitet in geistreicher Weise den sanften Chor: „Sei mir gegrüßt!" Auf eine reizvolle Passage folgen Margianes graziöse Couplets:

„Auf seiner jugendlichen Stirne prangt
Männliche Schönheit."

von einem reizenden Violinmotiv begleitet. Das Duett der beiden

Kalum-Baruk ist vorzüglich entwickelt und sehr klar in der Form. Besonders loben muß man das Thema von Selims Arie:

„Wie der neue Tag . . ."

und auch das Finale, in welchem sich Einzelheiten im Orchester von seltener Vornehmheit befinden; dann die komische Wirkung in der begleiteten Phrase des wirklichen Kalum-Baruk, den der König der Genien in einen grotesken Musiker verwandelt hat.

Der dritte Akt scheint mir noch bedeutender als die beiden vorhergehenden; der Stil ist hier breiter und hat mehr dramatischen Schwung. Das Duett zwischen Selim und seiner Frau ist voll hinreißender Leidenschaft, auch das Terzett mit unsichtbarer Chorbegleitung enthält schöne Tenorphrasen und beruht auf einer äußerst geschickten Kombination. Zu meinen kritischen Beobachtungen, die ich während der ersten Vorstellung machte, gehören: die zu häufige Anwendung der kleinen Flöte, des englischen Horns, der Harfe und der Posaunen; die Wirkung der Schlaginstrumente, die während des Gesanges des Königs leise ertönen, ohne daß einem die Absicht des Komponisten klar wird und man nicht recht begreift, wie hier dieser feierliche Lärm gerechtfertigt sein könnte.

Die Partitur der „Statue" verrät einen Komponisten mit dem man, wie man sieht, rechnen muß. Der Erfolg der Oper wird, so glauben wir, noch ständig wachsen. Die Aufführung war überdies hervorragend. Montjauze (Selim) zeigte sich in einem ganz neuen Licht. Seine hohe Tenorstimme hat an Kraft und Timbre gewonnen. Im dritten Akt zeigt er sehr viel Wärme und dramatischen Schwung, im ersten Akt Grazie und Empfindung. Balanqué spielte die Rolle des Königs der Genien mit vieler Sorgfalt und großem Talent; er wirkte mit seiner herrlichen Baßstimme wahre Wunder. Wartel und Girardot gestalteten die Charaktere Kalum-Baruk und Muck, Sohn des Muck, vorzüglich. Mlle. Baretti (Margiane) ist sehr jung und reizend, aber ihrer Stimme fehlt es, besonders in den Ensemblesätzen, an Kraft.

Kostüme sowohl wie Dekorationen sind sehr schön; das letzte Bild, welches das Innere der Geniengrotte darstellt, ist besonders glänzend in seiner reichen Prachtentfaltung.

Bizet.

Die Perlenfischer.

8. Oktober 1863.

Die Partitur dieser Oper hat einen großen Erfolg gehabt; sie enthält eine beträchtliche Anzahl schöner, ausdrucksvoller Stücke, die voll Feuer sind und ein wundervolles Kolorit haben. Die Ouvertüre fehlt, aber an ihre Stelle tritt eine Introduktion mit Gesang und Tanz, voll Leben und Verve. Das darauffolgende Duett:

„Tief drinnen im heiligen Tempel"

ist mäßig, einfach im Stil und gut durchgeführt. Der Chor bei Leilas Erscheinen kam mir gewöhnlich vor; der gleich darauffolgende ist hingegen majestätisch und von hervorragender, harmoniöser Pracht. Großes Lob gebührt der Arie des Nadir, die von den Violinen und von dem englischen Horn begleitet wird; Morini hat sie überdies in entzückender Weise gesungen. Noch zu erwähnen bleibt ein hübscher Chor hinter den Kulissen und eine Passage im Dreiviertel-Takt, in welcher durch ein Violinsolo eine höchst originelle Wirkung hervorgerufen wird. Weniger gefällt mir die Arie der Leila in den Bergen; der Rhythmus des begleitenden Chores gehört zu denen, die man heutzutage nicht mehr zu schreiben wagt. Eine andere Arie der Leila, die nur vom Horn begleitet wird, ist sehr anmutsvoll und gewinnt noch dadurch, daß eine Gruppe von drei Blechinstrumenten dazu kommt, deren wieder und wieder auftauchendes Motiv einen wundervollen Effekt bewirkt. Das Duett zwischen Leila und Nadir:

„Dein Herz begreift das meine nicht"

ist reich an Melodie und dramatischen Akzenten.

Ich habe dem Komponisten nur vorzuwerfen, daß er in diesem

Duett einen Mißbrauch mit dem Einklang der Stimmen in der Oktave getrieben hat. Die Arie des Hauptmanns im dritten Akt ist sehr charaktervoll; Leilas Gebet wirkt ergreifend und es täte das noch mehr, ohne die Vokalisen, die meiner Meinung nach den Schluß verunzieren.

Bizet hat als Preisgekrönter die Reise nach Rom gemacht; er kam zurück, ohne die Musik vergessen zu haben. Bald verstand er es, sich in Paris den seltenen Ruf eines vorzüglichen Prima-Vista-Spielers zu erwerben. Sein Talent als Pianist ist übrigens so bedeutend, daß er in seinen Klavierarrangements von Orchesterstücken, die er auf den ersten Blick zu machen pflegt, vor keiner technischen Schwierigkeit zurückschreckt. Seit Liszt und Mendelssohn hat es wenige Leute gegeben, die sich mit ihm messen durften. Aber Bizet wäre ohne Zweifel, wie dies gewöhnlich geschieht, unterdrückt worden, hätten nicht Graf Walewski und die Subvention, die dieser Kunstfreund dem Théâtre Lyrique vermachte, dem Künstler geholfen. Die 100,000 Fr. über die Carvalho nun jährlich verfügen kann, geben ihm Mut und er schreckt nicht davor zurück, ein Werk aufzuführen, welches den »Prix de Rome« erhielt, obgleich man von den meisten behauptet, daß sie geschaffen sind, die Direktoren ins Verderben zu stürzen. Die Partitur der Perlenfischer macht Bizet die größte Ehre und man wird sich genötigt sehen, ihn als Komponisten anzuerkennen, trotz seines seltenen Talentes als Prima-Vista-Spieler.[1]

[1] Dies ist das letzte Feuilleton, welches Berlioz im Journal des Débats veröffentlicht hat.